

GALLERIA ENRICO ASTUNI



Aldo Mondino

Grand Tour Contemporaneo

a cura di / [curated by](#)

Achille Bonito Oliva
Vittoria Coen

PREARO EDITORE



E pois, 1972. Olio e collage su tela, 110 x 110 cm

[E pois, 1972. Oil paint and collage on canvas, 110 x 110 cm](#)

Aldo Mondino

Direttore editoriale
Giampaolo Prearo

Direttore della collana
Vittoria Coen

Testi
Achille Bonito Oliva
Vittoria Coen

Redazione
Domenico Pertocoli

Traduzioni
Michael Haggerty

Progetto grafico
Maurizio Di Lella

Fotografie
Michele Sereni

© gli Autori per i testi
© Galleria Enrico Astuni per le immagini

La pubblicazione di questo libro
è stata resa possibile grazie a
GALLERIA ENRICO ASTUNI
Via Jacopo Barozzi 3 - 40126 Bologna
www.galleriaastuni.net

Si ringraziano per la preziosa collaborazione
Lorenzo Bruni, il direttore della Galleria Enrico Astuni
e il suo staff: Isabella Falbo, Cléo Ivanoff

Editorial manager
Giampaolo Prearo

Series editor
Vittoria Coen

Texts
Achille Bonito Oliva
Vittoria Coen

Editing
Domenico Pertocoli

Translations
Michael Haggerty

Graphic design
Maurizio Di Lella

Photographs
Michele Sereni

© the Authors for the texts
© Galleria Enrico Astuni for the images

The publication of this book
was made possible thanks to
GALLERIA ENRICO ASTUNI
Via Jacopo Barozzi 3 - 40126 Bologna
www.galleriaastuni.net

We would like to thank for the precious collaboration
Lorenzo Bruni, the director of the Galleria Enrico Astuni
and his staff: Isabella Falbo, Cléo Ivanoff

© Giampaolo Prearo Editore
Piazzale Libia 1 – 20135 Milano
Tel. 02 7384307 / Fax 02 70009095
prearoeditore@prearoeditore.it
Tutti i diritti riservati
ISBN 978-88-7348-125-6

© Giampaolo Prearo Editore
Piazzale Libia 1 – 20135 Milano
Phone 02 7384307 / Fax 02 70009095
prearoeditore@prearoeditore.it
All rights reserved
ISBN 978-88-7348-125-6

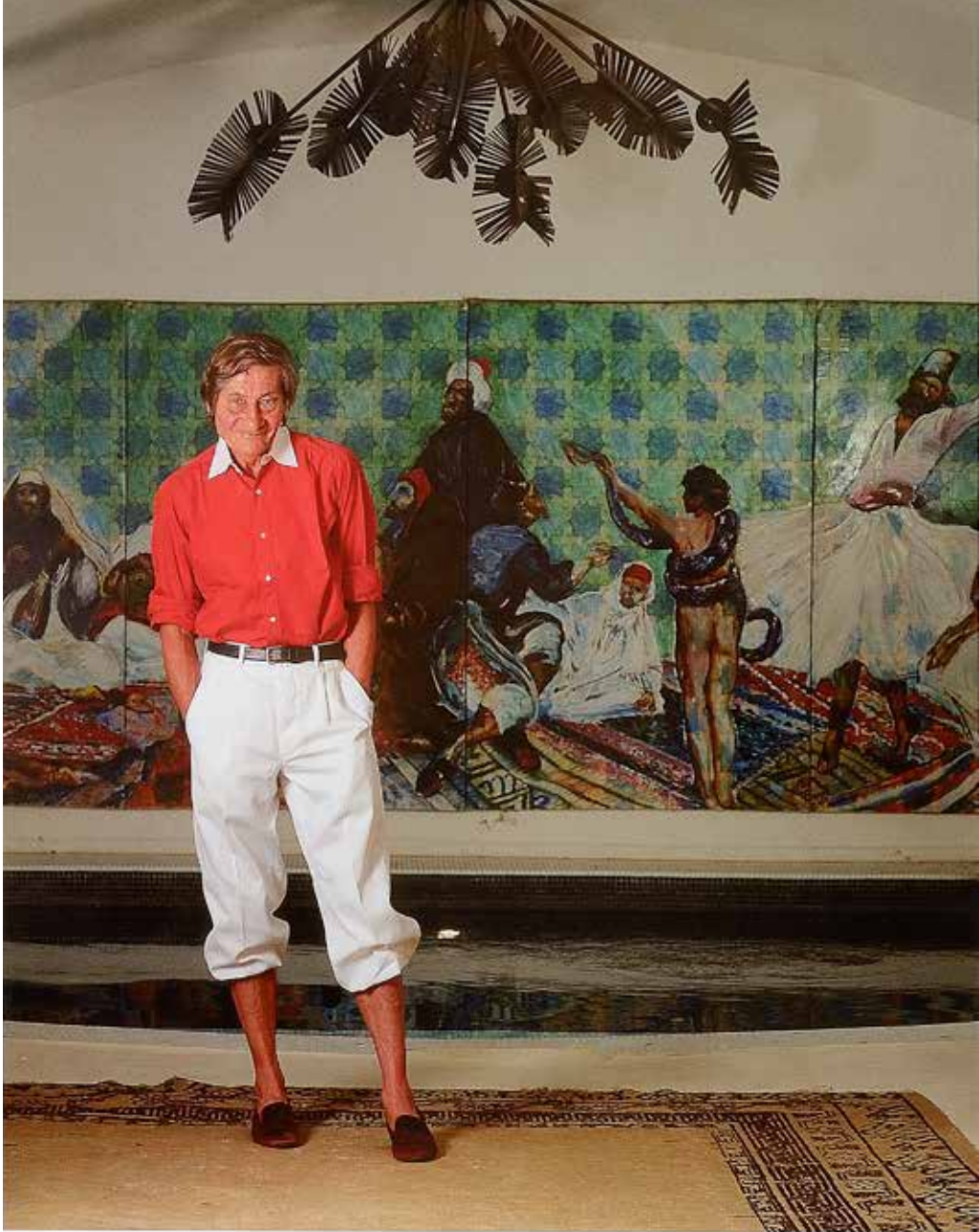
GALLERIA ENRICO ASTUNI

Aldo Mondino
Grand Tour Contemporaneo

a cura di
curated by

Achille Bonito Oliva
Vittoria Coen

PREARO EDITORE

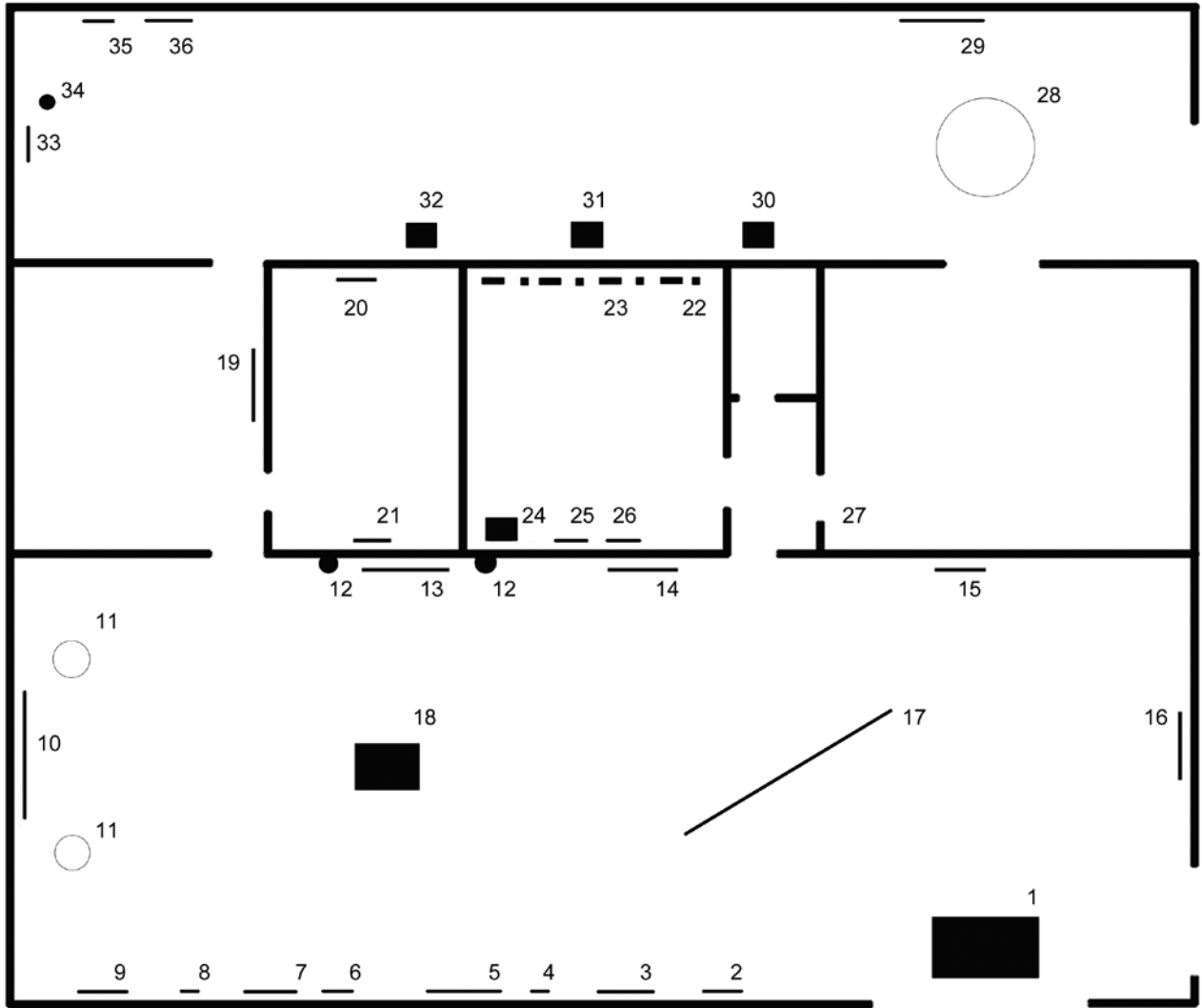


Sommario

Contents

Aldo Mondino: la pittura in figura	11
<i>Achille Bonito Oliva</i>	
Mondino - artista viaggiatore universale	23
<i>Vittoria Coen</i>	
Aldo Mondino 1938 - 2005	62
Mexico 1999	64
Opéra 1998	68
Torso torsolo 1996 - 2001	72
Gnawa 1987 - 2001	76
Anni '60 - '70	86
Note biografiche	91

Aldo Mondino: Painting by Figures	11
<i>Achille Bonito Oliva</i>	
Mondino - The Universal Artist Traveller	23
<i>Vittoria Coen</i>	
Aldo Mondino 1938 - 2005	62
Mexico 1999	64
Opéra 1998	68
Torso torsolo 1996 - 2001	72
Gnawa 1987 - 2001	76
Anni '60 - '70	86
Brief biography	91



Aldo Mondino Grand Tour Contemporaneo

17 dicembre 2016 - 26 febbraio 2017

1. *Tappeti di marmo*, 2001
2. *Souvenir*, 1998
3. *Venditore di tappeti*, 2001
4. *Ancien marchand*, 1993
5. *A Mogador*, 1996
6. *Maroc*, 1999
7. *Cammelli fratelli*, 1998
8. *Papaline papaline*, 1993
9. *Bobine d'intellectuel*, 1997
10. *Dos Passos*, 1999
11. *Canzone messicana*, 1999
12. *Gnawa*, 2001
13. *Quattro Gnawa*, 1996
14. *Schiffbruch (New Spirit)*, 1981
15. *La danse des Jarres*, 1998
16. *Veronica*, 1999
17. *Dino Jarre*, 1997
18. *Tappeti di marmo*, 2001
19. *Tappeti stesi*, 1996
20. *Mangia greca*, 1965
21. *Iznik*, 1995
22. *Opérà*, 1998
23. *Arabesque*, 1998
24. *Torso Torsolo rosicchiato da Rodin*, 2001
25. *Il papà di Rodin*, 2001
26. *Der Denker*, 2001
27. Archivio fotografico Galleria Astuni
28. *Jugend Stilo*, 1992
29. *Kenya*, 1989
30. *La mamma di Boccioni*, 1992
31. *Busto Arsizio*, 1993
32. *Il turbante*, 1997
33. *Senza titolo*, 1993
34. *Torso Torsolo*, 1996
35. *Turcata*, 1999
36. *The question*, 2001





Pagine 8-9, da sinistra: *Souvenir*, 1998. Olio su linoleum, 120 x 90 cm. Firenze, collezione privata
Venditore di tappeti, 2001. Olio su linoleum, 120 x 140 cm. Trissino, collezione privata
Ancien marchand, 1993. Olio su linoleum, 80 x 60 cm. Bolzano, collezione privata
A Mogador, 1996. Olio su linoleum, 140 x 190. Fano, collezione privata
Maroc, 1999. Olio su linoleum, 120 x 90 cm
Cammelli fratelli, 1998. Olio su linoleum, 120 x 140 cm
Papaline, papaline, 1993. Olio su linoleum, papalina e cornice, 80 x 60 cm. Bologna, collezione privata
Bobine d'intellectuel, 1997. Olio su linoleum, 120 x 140 cm. Firenze, collezione privata
 Pages 8-9, from the left: *Souvenir*, 1998. Oil paint on linoleum, 120 x 90 cm. Florence, private collection
Venditore di tappeti, 2001. Oil paint on linoleum, 120 x 140 cm. Trissino, private collection
Ancien marchand, 1993. Oil paint on linoleum, 80 x 60 cm. Bolzano, private collection
A Mogador, 1996. Oil paint on linoleum, 140 x 190. Fano, private collection
Maroc, 1999. Oil paint on linoleum, 120 x 90 cm
Cammelli fratelli, 1998. Oil paint on linoleum, 120 x 140 cm
Papaline, papaline, 1993. Oil paint on linoleum, skullcap and frame, 80 x 60 cm. Bologna, private collection
Bobine d'intellectuel, 1997. Oil paint on linoleum, 120 x 140 cm. Florence, private collection



Achille Bonito Oliva, Pietrasanta, 2000. Archivio Galleria Enrico Astuni
 Achille Bonito Oliva, Pietrasanta, 2000. Archive Galleria Enrico Astuni

Aldo Mondino: la pittura in figura

Aldo Mondino: Painting by Figures

Achille Bonito Oliva

La figura è il punto focale dell'arte di Aldo Mondino, detiene la centralità del linguaggio, in quanto è portatrice dell'intenzione e del desiderio di potenza dell'immaginario. Tale desiderio si traveste mediante abbigliamenti vari, indossa i panni della circostanza legata alla necessità espressiva. Dunque le figure dell'arte sono svariate e cangianti, adottano molti materiali e tecniche diverse per presentarsi sotto lo sguardo dello spettatore. In ogni caso sono portatrici di seduzione e abbaglio. Perché l'arte non trattiene il suo linguaggio sul piano della comunicazione comune, non parla attraverso maschere che appartengono al quotidiano, bensì assume sempre stati di forma originali e imprevedibili. La seduzione nasce dal bisogno di creare un varco e un lampo nel *pratico inerte* del quotidiano, uno stupore che lacera l'orizzontale impermeabilità attraversante lo scambio sociale. La figura è l'assunzione eccentrica di un'apparenza

Figures are the focal point of Aldo Mondino's art. They are central to his art language because they bear the intention and desire for the power of the imagination. Such a desire is veiled in various disguises, it wears the clothes dictated by its expressive needs. So art's figures are various and iridescent, they adapt many different materials and techniques for showing themselves to the viewer. In any case, they are the bearers of seduction and bedazzlement.

This is because art does not restrict its language to that of ordinary communication, it does not speak through the masks that belong to the everyday world, but it always takes on original and unpredictable states of form. Its seduction derives from its need to create a gap in, and shine a light on, the *inert practice* of everyday life, to give a sense of wonderment that can cut through the horizontal impenetrability of social exchange.

particolare che regge la pulsione dell'arte. Questo fonda il suo particolare erotismo, il desiderio di costituirsi un'arma che riesca a sconfiggere la volgarità contemplativa dell'uomo, gettato in un universo retto dal sistema di ben altre figure che non fingono, anzi dichiarano il bisogno di un consumo portato verso la grande immagine dell'economia. L'arte paventa un'altra economia sostenuta da un immaginario che svolge una funzione erompente, quella di bloccare nella sosta lunga dello stupore, nella posa stupefatta della contemplazione, l'occhio esterno dello spettatore.

La figura serve proprio a marcare questa soglia, il solco naturale che separa l'apparizione dell'arte da altre apparizioni. La qualità specifica, la sua connotazione, risiede nel suo essere esplicitamente apparenza. Un'apparenza che indossa continuamente diverse figure, particolari travestimenti, che inducono lo sguardo a rimanere sbarrato e attraversato da un lampo silenzioso. La sua forza risiede nel suo presentarsi senza sforzo, nello sfarzo di un abbigliamento che non denuncia mai difficoltà, semmai un naturale abbandono.

"L'arte è un aspetto della ricerca della grazia da parte dell'uomo: la sua estasi a volte, quando in parte riesce; la sua rabbia e agonia, quando a volte fallisce" (G. Bateson, *Stile, grazia e informazione*). L'estasi prende innanzitutto l'artista, quello stato particolare e necessario affinché egli possa portare il travestimento dell'immagine nella condizione dell'*epifania*. Allora anche l'occhio esterno, quello contemplatore, è attraversato da uno stato estatico che lo mette nella possibilità di una nuova informazione sul mondo. La figura è portatrice dunque, da una parte, di uno scompenso tra la propria immagine e quelle esterne a essa, dall'altra produce successivamente, dopo l'esibizione della propria

Figures are the eccentric assumption of the particular appearance that regulates art.

This establishes art's particular eroticism, the wish to become a weapon that manages to overcome man's contemplative vulgarity; it is thrown into a universe based on quite a different system of figures that do not fantasize but, on the contrary, declare the need for consumption and so lead us to the great image of the economy. Art aims at another economy, one based on an imagination that has an eruptive function, that of blocking the viewer's external eye in the long hold of wonder, in the stupefaction of contemplation.

Figures act as markers of this threshold, the natural groove that separates the appearance of art from other appearances. Its specific quality, its connotation, is to be found in its explicitly apparent existence. An appearance that continuously adopts different figures, particular camouflages, that induce the eye to remain wide open and lit up by a silent flash. Its strength is to be found in its way of effortlessly presenting itself in the splendour of a clothing that never hints at any difficulties but, if anything, at natural abandonment. In Gregory Bateson's *Style, Grace and Information in Primitive Art*, he says that art is an aspect of a search for grace by man: his ecstasy at times, when he almost manages to find it; and his anger and agony when at times he fails. Artists, above all, are overtaken by ecstasy, that particular and necessary state that enables them to camouflage their images in the guise of an *epiphany*. Then even the external eye, the contemplative one, is held in an ecstatic state that allows it the possibility of gaining new information about the world.

So then, figures are the bearers, on the one hand, of an imbalance between their own image and the one outside it; on the other

differenza, uno stato di integrazione attraverso l'estasi che modifica la relazione dell'uomo con la realtà. L'arte possiede una sua interna natura correttiva che la porta a correggere il gesto prorompente della sua apparizione iniziale e a stabilire un rapporto socializzante nel momento della contemplazione.

La figura è il tramite di questa correzione di rotta, il sintomo di una particolare inclinazione, quella di operare tra il bisogno della catastrofe e la "saggezza sistemica", tra la produzione di una rottura e la spinta a destinarla al corpo sociale. Esiste un'inerzia iniziale contro cui l'arte si arma, una "serenità" della comunicazione che essa tende ad alterare mediante l'introduzione di uno stato di "turbolenza". La figura è lo strumento di allargamento tra le due strozzature, tra le due polarità che ostruiscono il rapporto di comunicazione.

La turbolenza è data dall'epifania dell'immagine che rompe le aspettative e introduce, mediante l'irruzione di un linguaggio piegato a esigenze di particolare espressività, un elemento allarmante. La figura dunque è il *perturbante*, ciò che determina il segnale di un allarme che attraversa tutto il linguaggio e l'immaginario sociale. Nello stesso tempo il desiderio di profonda relazione con il mondo prende il sopravvento nell'arte, sostenuta da una *saggezza sistemica* che tende a spingerla verso una correzione della rottura iniziale, a riparare alla radicale e solitaria violenza dell'immaginario individuale.

La figura serve a produrre un cuneo, un varco, tra la serenità della comunicazione sociale e la turbolenza del gesto artistico, in maniera da favorire un'apparizione che trovi ammirazione e non incomprensione o paura. Il travestimento che la figura assume può passare attraverso varie maschere, che alcune volte incutono anche terrore. Ma il fine è sempre quello di introdurre un'attesa, una sospensione di difese

hand, they successively produce, after revealing their own difference, a state of integration through ecstasy that modifies the relationship of man with reality. Art possesses its own internal corrective nature, one that leads it to correct the first naked appearance of a gesture and establishes a socialising relationship during contemplation.

Figures are the go-betweens of this change of direction, the symptoms of a particular inclination to operate between the need for a catastrophe and "systemic wisdom", between the production of a fracture and an impulse to aim it at the social body. There exists an initial inertia against which art arms itself, a "serenity" in communication that it tends to alter by the introduction of a state of "turbulence". Figures are the tool for widening the gap between the two polarities that obstruct communicative relationships.

The turbulence is caused by the image's epiphany, one that thwarts our expectations and introduces, through the eruption of a language bent to the needs of a particular expressiveness, an alarming element. Figures, then, are what *perturb*, are what determine the alarm signal that runs through all language and social imagination. At the same time, the desire for a deep relationship with the world is uppermost in art, and is sustained by a systemic wisdom that tends to push it towards a change in the initial direction, to shelter it from the radical and solitary violence of individual imagination.

Figures serve to produce a wedge, a gap, between the serenity of social communication and the turbulence of an art gesture, in such a manner as to favour an appearance that is admired rather than being incomprehensible or fearsome. The camouflage that figures don can even include various masks that at times arouse terror. But the aim is always to





Veduta parziale della mostra: *Tappeti stesi*, 1996. Olio su eraclite, 166 x 100 cm. Vicenza, collezione privata

Partial view of the exhibition: *Tappeti stesi*, 1996. Oil paint on magnesia cement, 166 x 100 cm. Vicenza, private collection

del gusto che permettano poi la grande entrata nel mondo, sotto occhi attenti e ammirati, pronti a cogliere la differenza.

L'arte di Aldo Mondino non sopporta l'indifferenza, la distrazione di uno sguardo che si pone in una condizione inerte. Perciò la figura introduce sempre la bellezza che, come dice Leon Battista Alberti, è una forma di difesa. Difesa dall'inerzia del quotidiano e dalla possibilità di scacco da parte di sguardi indifferenti che non restano abbagliati alla sua apparizione abbacinante. La sorpresa, la proverbiale eccentricità dell'arte, sono i movimenti tattici di una strategia rivolta a consolidare la differenza dell'immagine artistica dalle altre immagini.

"Io domando all'arte di farmi sfuggire dalla società degli uomini per introdurmi in un'altra società" (C. Lévi-Strauss). Questo non è un desiderio di evasione, non è un tentativo di sfuggire la realtà, bensì il tentativo di introdursi in un altro spazio, di allargare un varco che normalmente sembra precluso. L'arte corregge la vista corta e introduce una guardata non più frontale, ma lunga e differenziata, la *guardata curva*. Così può aggirare l'invalidabile frontalità delle cose e anche prenderle alle spalle.

L'artista dunque opera per aprire tali varchi, per spostare la vista verso un incurvamento che significa anche possibilità di affondo, oltre che di aggiramento. L'arte è la pratica di questo movimento mediante il deterrente di molte figure che costituiscono l'arsenale tattico attraverso cui l'artista esercita il suo rapporto col mondo. Un rapporto certamente mosso da pulsioni ambivalenti, da desideri che lo portano verso uno stato d'animo, all'incrocio di oscillazioni sentimentali ed emotive che ne costituiscono l'identità e la probabilità esistenziale.

"Sei tu fra quelli che guardano o quelli che

introduce an expectation and a suspension of the defence of taste that will allow its great entrance into the world, under attentive and admiring eyes ready to note the difference.

Aldo Mondino's art cannot put up with indifference, and will not allow us an inert gaze. And for this reason his figures always introduce beauty which, as Leon Battista Alberti said, is a form of defence. A defence against the inertia of daily life and against the possibility of a checkmate on the part of indifferent eyes that are not amazed by beauty's dazzling appearance. Art's surprise, its proverbial eccentricity, is the tacit movement of a strategy aimed at consolidating the difference of an art image from other images.

"I insist that art must allow me to escape from the society of men in order to insert me into another society" (C. Lévi-Strauss). This is not a wish for evasion, nor is it an attempt to escape from reality, but it is, rather, an attempt to insert oneself into another space, to open a passageway that usually seems forbidden. Art corrects short-sightedness and replaces it with a glance that is no longer frontal, but long and differentiated: a *curved glance*. In this way it can get around the insurmountable frontality of things and even get behind them.

So artists, then, work in order to open such passageways so as to shift our view towards a curve, and this also means the possibility of a thrust as well as getting round things. Art is the undertaking of this movement through the deterrent of the many figures that make up the tactical arsenal through which artists establish their relationship with the world. A relationship certainly not moved by ambivalent impulses, by desires that lead it towards a state of mind, to the intersection of sentimental and emotive oscillations that make up its identity and existential probability.

mettono le mani in pasta?” (F. Nietzsche). A questa domanda l’artista risponde affermativamente, nel senso di esibire le mani in pasta, magari ancora calde di lavoro, propedeutico alla messa in opera delle figure, di quelle macchine della rappresentazione che fondano la presenza dell’arte. Naturalmente la costruzione non avviene in maniera lineare, può comportare anche momenti oscuri e cancellazioni. La macchina della rappresentazione è costituita da molte parti, alcune delle quali sfuggono all’attenzione stessa dell’artista che si trova spesso nella condizione di dover accettare elementi indipendenti dalla concentrazione o dal suo controllo, emergenti per una sorta di crescita spontanea che può prendere alle spalle l’artista stesso. L’artista è il risultato di una concitazione creativa che attraversa il campo fantastico dell’artista stesso e lo mette nella condizione di poterne divenire il tramite.

La figura è l’esempio splendente di una nostalgia, quella dell’unità che spesso l’artista medesimo non vuole raggiungere. L’unità è una sorta di procedimento obbligato, la finzione assunta dal processo creativo per mettersi in movimento e tendere in tal modo verso una meta. L’arte adotta l’astuzia biologica di crearsi una intenzionalità per meglio distendersi nella sua azione. In realtà adotta il modello demiurgico della creazione, mediante cui sembra svolgere un progetto consapevole e uniforme.

“Il fingere alcune cose ovvero aggiungere alcune altre e frammentarne alcune di propria invenzione, è degno di lode” (G. Comanini). La figura è l’effetto di questa manipolazione, di un lavoro che procede a balzi attraverso l’incontro di vari elementi e condizioni, non tutte promosse dall’artista e dalla sua strategia creativa. Altri fattori entrano nella creazione, solcano l’attività e la sua messa in opera, che

“Are you among those who look or those who have a finger in the pie?” (F. Nietzsche). Artists answer this affirmatively, in the sense of showing their fingers in the pie, fingers perhaps still warm from work, preparatory to creating the figures, those representational machines that instil the present into art. Of course, the construction does not come about in a linear manner: it can even have obscure moments and cancellations.

The machine of representation has many parts, some of which escape the attention of the artists themselves, who are often in the condition of having to accept elements independent of their control and which emerge due to a kind of spontaneous growth that can surprise the artists themselves. An artist is the outcome of a creative excitement that crosses over the fantastic field of the artist and puts him or her in the condition of being a go-between.

Figures are the resplendent example of nostalgia that often artists themselves do not want to arrive at. Unity is a kind of obligatory procedure, the fiction assumed during the creative process for allowing movement and in this way reaching an aim. Art adopts biological guile for creating for itself an intentionality in order to better insert itself in its actions. In fact it adopts a demiurgic model of creation, by way of which it seems to undertake an informed and uniform project.

“To imagine some things, in other words to add some others and to fragment some that you yourself have invented, is worthy of praise” (G. Comanini). Figures are the effect of this manipulation, of a work that goes ahead by jumping through various elements and conditions, not all promoted by the artists and their creative strategy. Other factors come into creation, cutting through the activity and its implementation,

rappresenta il punto di coagulo della tensione artistica, il luogo dell'appuntamento dove s'incontrano i frammenti dell'immaginario.

L'estasi è lo stato che consente all'artista di amalgamare e portare a compimento la figura, il cuore espressivo dell'opera. Dallo stupore nasce la possibilità di non fare resistenze, di accettare tra le mani elementi e frammenti che provengono da recessi luminosi e oscuri. La tecnica è intanto la condizione di abbandono indispensabile per sopportare l'apparizione della figura, che compare agli occhi dell'artista mediante la combinazione e la simultaneità di molte provenienze.

La figura non è mai ripetibile, perché non è ripetibile il movimento che porta alla sua definizione. È possibile riconoscere la cifra che accompagna i suoi travestimenti, ma soltanto per indicare la fonte da cui proviene il suo passaggio. L'artista può aggiungere un margine di finzione, una partecipazione tecnica utile alla definizione dell'immagine, ma non può supplire e riempire da solo, con la sola perizia, lo spazio che intercorre tra i vari frammenti che costituiscono l'opera.

I frammenti costituiscono le tracce che allontanano il principio d'unità costitutivo; al contrario segnano un percorso irregolare che non permette mai di risalire nello spazio e nel tempo. La conoscenza diventa uno strumento vano, essa può soltanto fermarsi sulla superficie dei segni, sul simulacro, sulla figura assunta dall'opera, ma non può spingersi oltre perché non possiede la vista lunga, la guardata curva necessaria per spiare sotto la pelle dell'arte. L'artista dunque non è il terminale di partenza, ma il terminale di transito di una figura che trova il proprio fondamento e la propria fondazione in un altrove.

the coagulation point of artistic tension, the place where the fragments of the imagination meet up.

Ecstasy is the state that allows artists to amalgamate and complete the figure, the expressive heart of the work. From wonder there is born the possibility of making no resistance, of accepting with both hands elements and fragments that come from luminous and dark recesses. In the meanwhile, technique is the indispensable condition for supporting the appearance of the figure that appears to the eyes of the artist through the combination and simultaneity of many sources.

Figures can never be repeated because the movement that leads to their definition is never repeatable. It is possible to recognise the style that accompanies their camouflage, but only in order to indicate the source from which it derives. Artists can add a margin of pretence, a technical participation useful for defining the image, but this cannot by itself replace and fill the space between the work's various fragments.

The fragments make up the traces that keep at a distance the principle of constitutive unity or they can mark out an irregular itinerary that never allows us to go back in space and time. Knowledge becomes a useless tool; it can only hover over the surfaces of the marks, over the simulacrum, over the figure taken on by the work, but it cannot go any further because it cannot see far, it does not have that curved glance necessary for peering under the skin of art. So the artist is not, then, the starting point but the transit point of figures that find their own foundation and constitution somewhere else.







Pagine 20-21. Veduta parziale della mostra: *Canzone messicana*, 1999. Ceramica, 16 x ø 63 cm
Pages 20-21. Partial view of the exhibition: *Canzone messicana*, 1999. Ceramic, 16 x ø 63 cm



Vittoria Coen e Aldo Mondino, Fano, 1997. Archivio Galleria Enrico Astuni
Vittoria Coen and Aldo Mondino, Fano, 1997. Archive Galleria Enrico Astuni

Mondino - artista viaggiatore universale
Mondino - The Universal Artist Traveller

Vittoria Coen

Il filo sottile di congiunzione che si percepisce osservando e studiando il lavoro di Aldo Mondino, e che percorre il tempo della sua produzione, è fatto di attraversamenti e sconfinamenti in aree geografiche e poetiche diverse, tali da renderlo un vero artista eclettico e straordinariamente sorprendente da sempre.

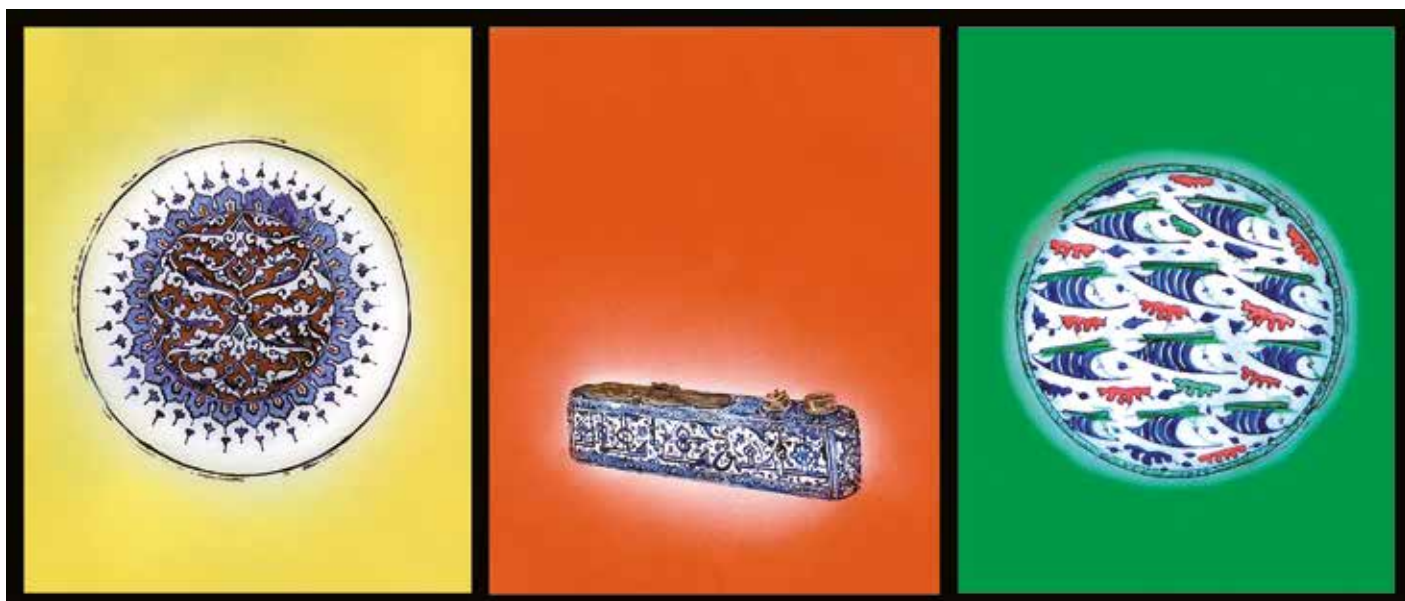
Mondino è stato un vero interprete contemporaneo di quel Grand Tour che ha caratterizzato in passato il viaggio in Italia di grandi artisti, scrittori, poeti e intellettuali in genere, alla ricerca di un tempo perduto e di una riscoperta delle radici della cultura classica occidentale.

Al contrario il Grand Tour di Mondino si sposta dall'Italia all'Oriente, al mondo arabo, al Nord Africa, per esempio, alla ricerca di conoscenza di culture altre e di tradizioni diverse, anche quelle meno note. Ciò nasce fin dagli anni ottanta, quando compaiono

The slender connecting thread that we perceive when observing and studying Aldo Mondino's work, one that runs through his whole output, consists of crossing over and trespassing on different geographical and poetical areas, such as to make him an artist who is genuinely eclectic and always extraordinarily surprising.

Mondino has been a genuine contemporary interpreter of the Grand Tour which in the past characterised the journey to Italy of great artists, writers, poets, and intellectuals in general, in search of things past and a re-discovery of the roots of classical Western culture.

In contrast to this, Mondino's Grand Tour has shifted from Italy towards the East, the Arab world and North Africa, for example, in search of a knowledge of other cultures and different traditions, even less well-known ones. This began at the end of the 1980s



Iznik, 1995. Olio su vetro, 50 x 40 cm cad.
Iznik, 1995. Oil paint on glass, 50 x 40 cm each

sulla scena dervisci, sultani, rabbini, toreri, fino ai Gnawa, danzatori inquietanti che lo impressionarono molto, con i loro copricapi decorati, presenti in questa mostra anche sotto forma di sculture in cristallo e conchiglie di grande eleganza, oltre che in due tappeti in mosaico di marmo. Scambiati infatti per saltimbanchi dall'artista nella piazza di Marrakech, erano vestiti di bianco e di rosso, ma i loro movimenti erano minimi. Erano, in realtà, ex schiavi trapiantati dalla Guinea, le cui donne leggevano il futuro nelle conchiglie.

La danza è l'altro grande tema che l'artista affronta declinandolo in dinamiche e modi diversi. Si parla delle ballerine di Degas, ma a mio avviso è *La danse* di Matisse del 1905 che crea il precedente decisivo. Una danza simbolica, quasi astratta, che si lega, nel caso delle soluzioni perpetuate da Mondino, a una ricerca della spiritualità.



when there appeared in his work dervishes, sultans, rabbis, toreadors, and even the Gnawa, disturbing dancers who deeply impressed him with their decorated headgear, and who are also present in this show in the form of extremely elegant crystal and shell sculptures, as well as two carpets in marble mosaic. Mistaken by him for acrobats in the square of Marrakesh, they were dressed in white and red, but their movements were minimal. They were, in fact, former slaves from Guinea, and their women read the future in shells.

Dance is another leitmotif that the artist has developed through various dynamics and methods. Mention has been made of Degas' ballerinas, but I think that it was Matisse's *La danse* of 1905 that created a decisive precedent. It is a symbolic, almost abstract dance, one that, in the case of the solutions proposed by Mondino, is linked to

Veduta parziale della mostra

Parete centrale, video-proiezioni in loop:

Aldo Mondino, *A&A*, 12' 23", Giampaolo Prearo, Milano, 1997

Aldo Mondino. *Da Re Salomone ai Gnawa*, 39' 32", Fano, 1997

Aldo Mondino's *Flovers*, 6' 04", Milano, 2000

Aldo Mondino. *Gnawa*, 9' 35", Pietrasanta, 2001

Partial view of the exhibition

Central wall, looped video-projection:

Aldo Mondino, *A&A*, 12' 23", Giampaolo Prearo, Milano, 1997

Aldo Mondino. *Da Re Salomone ai Gnawa*, 39' 32", Fano, 1997

Aldo Mondino's *Flovers*, 6' 04", Milan, 2000

Aldo Mondino. *Gnawa*, 9' 35", Pietrasanta, 2001

Quattro Gnawa, 1996. Olio su lino, 90 x 120 cm. Fano, collezione privata

Gnawa, 2001. Cristalli e conchiglie, 44 x ø 18 cm circa

Quattro Gnawa, 1996. Oil paint on lino, 90 x 120 cm. Fano, private collection

Gnawa, 2001. Crystals and shells, circa 44 x ø 18 cm





È ancora vivo, infatti, il ricordo della Biennale di Venezia del 1993, quando Achille Bonito Oliva lo invitò (sala personale) e Mondino fece arrivare questi straordinari monaci a danzare la loro preghiera di elevazione alla divinità in mezzo a una folla di persone molte delle quali, probabilmente, non avevano mai visto dal vivo niente del genere, me compresa.

Quello che forse non si è voluto vedere abbastanza è il timbro concettuale di tutto il suo lavoro, anche quando appare più descrittivo, nel momento in cui recupera la *pittura*, quella pittura che era nata con le *Tavole anatomiche* dei primi anni sessanta e che era rimasta sospesa, mai dimenticata, nelle installazioni, come la *Tenda* e la *Porta*, entrambe del 1964, ispirate a Casorati, o la *Caduta* del '65, che con *Il sole* del 1966-67 rappresentano a mio avviso tra le opere più potenti di quella fase, solo per fare qualche esempio. Anche il periodo delle *Quadrettature* ci regala un Mondino sempre ironico, che "offre" la possibilità agli osservatori di partecipare più o meno filosoficamente alla realizzazione di un lavoro secondo lo schema dei vecchi album da disegno dei bambini. E così via scorrendo attraverso il ciclo delle *Bilance*, delle installazioni fatte con semi, caffè, fagioli, originali tappeti di preghiera destinati, all'inizio, a scomparire mangiati dagli uccelli.

Mondino, dunque, è l'eclettico, il visionario, l'eterno sperimentatore. Molto si è scritto sull'uso libero e curioso dei materiali più diversi, dai semi dei primi tappeti ai lavori su zucchero e con il torrone, dal ferro al bronzo e alla ceramica, dal caramello ai cioccolatini, dal cioccolato colato (*Scultura un corno*) al vetro e all'eraclite, supporto ai suoi famosi tappeti stesi, così come il linoleum, supporto per la pittura, per non citare i lampadari *Jugend Stilo*, penne a sfera Bic come cristalli, che pendono da lampadari di ferro.





a search for spirituality. In fact people still remember the 1993 Venice Biennale, when Achille Bonito Oliva invited him to have a solo show there, and Mondino brought in these extraordinary monks to dance their prayers for elevation to a divine state in the middle of a crowd of people, many of whom had probably never ever seen anything of the kind at first hand, me included.

Perhaps what has often been missed is the conceptual timbre of all his work – even when it seems to be descriptive – in his recuperation of *painting*, the painting that was born with the *Tavole anatomiche* of the early 1960s and that had remained suspended, though never forgotten, in such installations as *Tenda* and *Porta*, both dating from 1964 and inspired by Felice Casorati, or the 1965 *Caduta* which, together with *Il sole*, 1966-67, represent for me some of the most powerful works of that period, to give just a few examples. The period of the *Quadrettature* works also provides us with an ironic Mondino who “offers” the viewers the possibility of participating more or less philosophically in the realisation of a work by following the outlines of children’s drawing books from the past. And so it continues through the *Bilance* series, the installations made from seeds, coffee, beans, and original prayer rugs originally destined to disappear by being eaten by the birds.

So Mondino then is an eclectic, visionary, and eternal experimenter. A lot has been written about his free and curious use of the most varied materials, from the seeds of his first carpets to the works with sugar and nougat, to iron and bronze, ceramics, caramel, poured chocolate (*Scultura un corno*), glass and magnesia cement, the support for his famous spread carpets, not to mention the *Jugend Stilo* lamps, Biros like crystals hanging from iron lamps.

Pagina 29. Veduta parziale della mostra

Al soffitto: *Jugend Stilo*, 1992. Penne Bic e filo di ferro, ø 120 cm

Parete centrale: *Kenya*, 1989. Tela cucita su tessuto, 100 x 157 cm

Sul tavolo: *Canzone messicana*, 1999. Ceramica, 16 x ø 63 cm circa

Page 29. Partial view of the exhibition

On the ceiling: *Jugend Stilo*, 1992. Bic pen and iron wire, ø 120 cm

Central wall: *Kenya*, 1989. Canvas stitched on fabric, 100 x 157 cm

On the table: *Canzone messicana*, 1999. Ceramic, circa 16 x ø 30 cm





Jugend Stilo, 1992. Penne Bic e filo di ferro, ø 120 cm

Jugend Stilo, 1992. Biro and iron wire, ø 120 cm



Studio per *Torso torsolo* rosicchiato da Rodin, 2001. Penna su carta, 23 x 21 cm
 Studio per *Torso torsolo* rosicchiato da Rodin, 2001. Pen on paper, 23 x 21 cm

Il suo approccio sempre ironico, dovuto forse alle sue ascendenze ebraiche si evince prima di tutto dal gioco linguistico tra titoli e soggetti, come per esempio, in questa mostra, le sculture in bronzo *Busto Arsizio* (1993) e *La mamma di Boccioni* (1992): la prima un tronco umano sormontato da un cappello a larga tesa, la seconda una sorta di *Antigrazioso* con due bocce da bowling al posto dei seni.

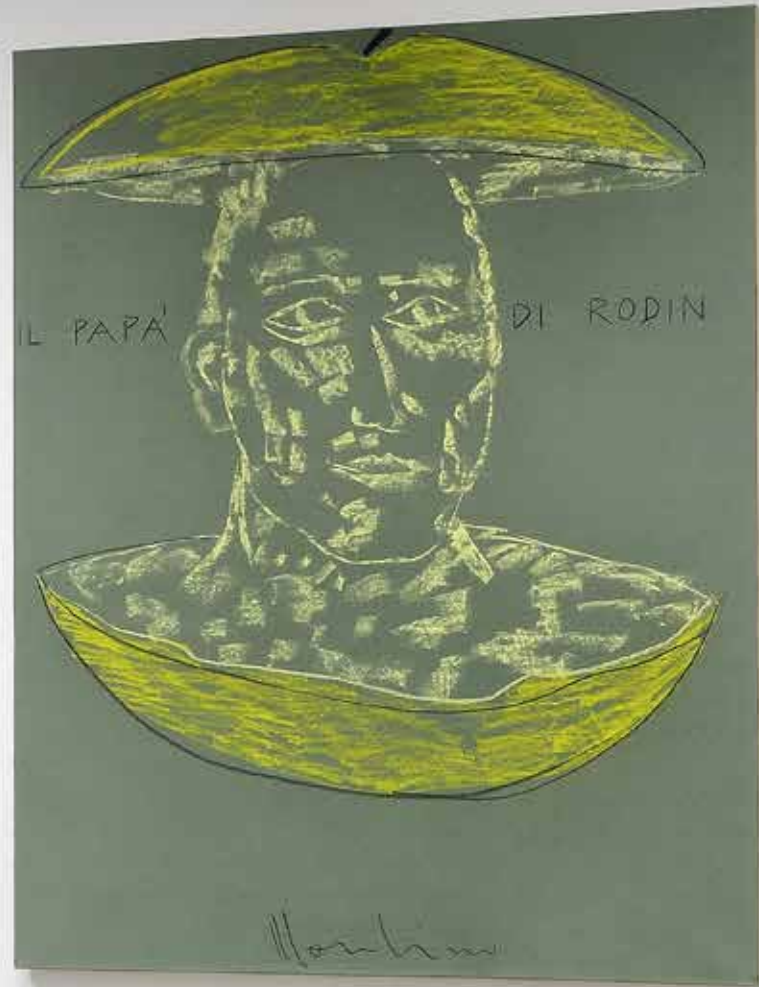
Partendo da una terza scultura intitolata *Torso torsolo*, realizzata in marmo e anche in ceramica, vorrei raccontare un piccolo aneddoto che accadde nella sua bella casa-studio in Monferrato. Parlavamo, curiosamente, di Willem de Kooning e di una mostra che avevo visto a Parigi di sue sculture in bronzo intitolate *Large Torso*. Mondino mi ascoltava mentre pensava alla parola *torso*, cioè *dorso*. Ripeteva questa parola con aria pensosa, poi si allontanò. Dopo poco me lo rividi davanti con un disegno in cui il tronco di un corpo maschile appariva dall'interno di una mela rosicchiata, quindi antropomorficamente.

His ironic approach, perhaps a result of his Jewish inheritance, is inferred first of all from the linguistic play between titles and subjects as, for example, in this show the bronze sculptures *Busto Arsizio* (1993) and *La mamma di Boccioni* (1992): the first is a human trunk surmounted by a wide hat, the second a kind of *Antigrazioso* with two bowling balls in the place of breasts.

Taking as my starting point a third sculpture titled *Torso torsolo*, made from marble and ceramics, I would like to tell a brief anecdote about his beautiful studio-home in Monferrato. We were speaking, strangely enough, of Willem de Kooning and a show that I had seen in Paris of his bronze sculptures titled *Large Torso*. Mondino listened to me while I thought about the word *torso*. He repeated this word thoughtfully and then left. After a short while I saw him in front of me with a drawing in which the torso of a male body appeared from inside a chewed apple, anthropomorphically in other words: in Italian, *torsolo* means an apple core.



Torso torso roscicchiato da Rodin, 2001 . Marmo rosa del Portogallo dipinto, 54 x ø 38 cm
Torso torso roscicchiato da Rodin, 2001 . Painted Pink Portuguese marble, 54 x ø 38 cm



Veduta parziale della mostra, da sinistra: *Der Denker*, 2001. Gesso colorato su carta intelata, 104 x 83 cm
Il papà di Rodin, 2001. Gesso colorato su carta intelata, 104 x 83 cm

Torso torsole rosicchiato da Rodin, 2001. Marmo rosa del Portogallo dipinto, 54 x ø 38 cm

Partial view of the exhibition, from left: *Der Denker*, 2001. Coloured chalk on paper, on canvas, 104 x 83 cm

Il papà di Rodin, 2001. Coloured chalk on paper, on canvas, 104 x 83 cm

Torso torsole rosicchiato da Rodin, 2001. Painted Pink Portuguese marble, 54 x ø 38 cm



Busto Arsizio, 1993. Bronzo, 65 x 75 x 80 cm
Busto Arsizio, 1993. Bronzo, 65 x 75 x 80 cm





La mamma di Boccioni, 1992.
Bronzo e palle da bowling, edizione 5/8
53 x 52 x 50 cm. Bologna collezione privata

La mamma di Boccioni, 1992.
Bronze and bowling balls, edition 5/8,
53 x 52 x 50 cm. Bologna

Da lì partì la scultura di cui vi sono due esemplari in mostra, oltre a preziosi e struggenti gessetti colorati su carta, due dei quali mi hanno particolarmente colpito, *Der Denker* e *Il papà di Rodin*, entrambi del 2001.

Nella prima sala della galleria campeggia una grande struttura, esposta per la prima volta nel 1997 in una grande mostra personale a Fano intitolata *Da Re Salomone ai Gnawa*. Il titolo dell'opera è *Dino Jarre*, in ferro e terracotta, alta tre metri e lunga più di sei. Anche qui il gioco di parole è fatto: un ipotetico scheletro di dinosauro viene a crearsi da una serie di giare incastrate l'una sull'altra, un'opera monumentale, secca e potente.

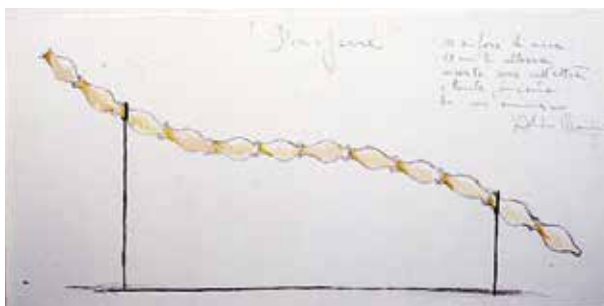
In quell'occasione scrissi che c'era un nesso importante tra la sua pensosa profondità e la leggera ironia.

This led to the two sculptures on show, besides precious and heart rending works on paper drawn in coloured chalk, two of which particularly struck me, *Der Denker* and *Il papà di Rodin*, both dating from 2001.

In the gallery's first room stands a large structure, exhibited for the first time in 1997 in a large solo show held in Fano titled *Da Re Salomone ai Gnawa*. The title of the work is *Dino Jarre*; it is made from iron and terracotta and is three metres high and more than six metres long. Here too is a play on words: a hypothetical dinosaur is created from a series of jars inserted into one another; it is a monumental work, sharp and powerful.

For that occasion I wrote that there was an important connection between his thoughtful depths and his light irony.

Studio per Dino Jarre, 1997. Tecnica mista su carta intelata, 33 x 67 cm
Studio per Dino Jarre, 1997. Mixed media on paper, 33 x 67 cm





Il turbante, 1997. Ceramic (Bottega Gatti, Faenza), 80 x ø 52 cm

Il turbante, 1997. Ceramic (Bottega Gatti, Faenza), 80 x ø 52 cm



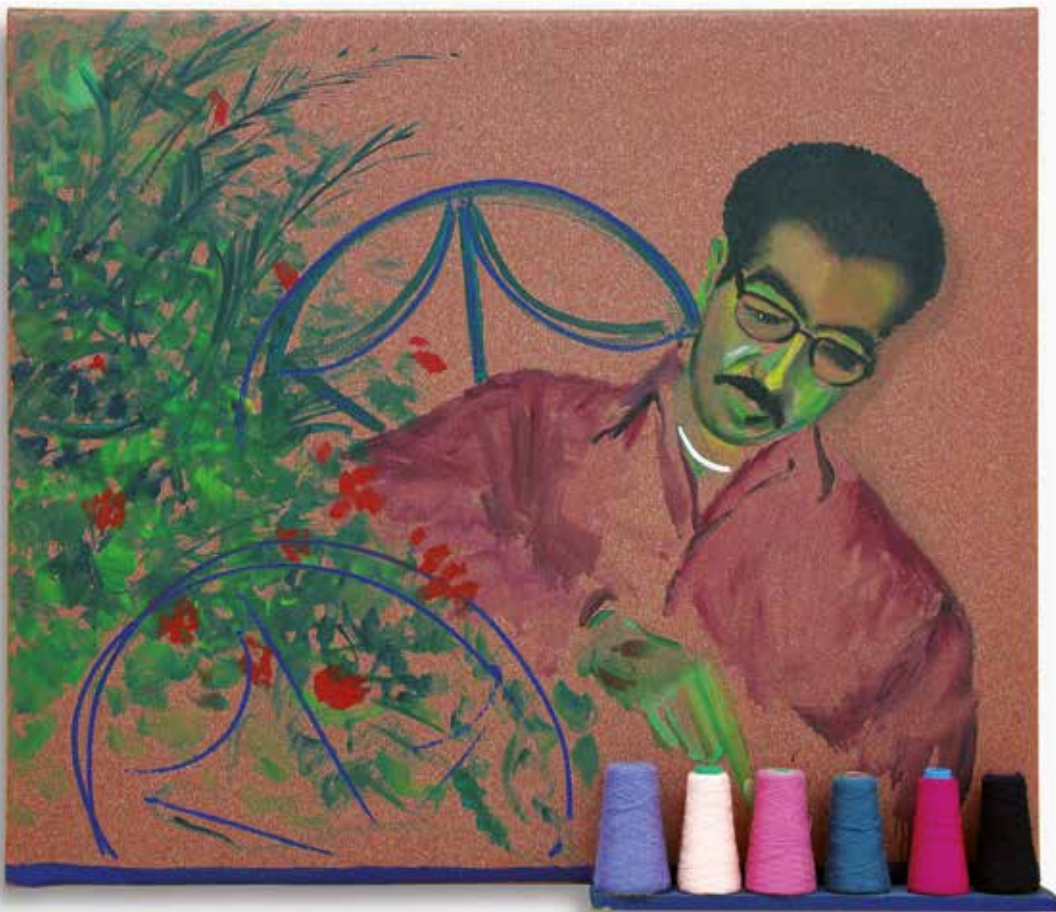


Veduta parziale della mostra. Al centro: *Dino Jarre*, 1997. Ceramica e ferro (Bottega Gatti, Faenza), 335 x 560 x 60 cm
Partial view of the exhibition. In the centre: *Dino Jarre*, 1997. Ceramic and iron (Bottega Gatti, Faenza), 335 x 560 x 60 cm

Veduta parziale della mostra
Partial view of the exhibition
Ancien marchand (particolare), 1993
Ancien marchand (detail), 1993.



I viaggi mentali dell'artista, oltre a quelli fisici, sono giocati su assonanze e rimandi, sulla citazione letteraria e letterale, sul ready-made rivisitato, sull'uso di materiali preziosi ma anche poveri, reinventati, utilizzati con grande spregiudicatezza intellettuale. Il rinnovato interesse per la pittura, invece, in un momento storico in cui si sperimentava altro, dona ancora più forza e indipendenza alle scelte di Mondino. Straordinario disegnatore, oltre che pittore, egli decide che il linoleum è il supporto migliore. L'olio, tecnica tradizionale e antica della pittura, lenta e difficile, diviene sposa di un materiale industriale, povero come, appunto, il linoleum. Alla mia domanda su quella scelta Mondino rispose che essa era fondamentale per far sì che la pittura, o meglio il dipingere, non fosse più un ritorno al passato, ma anzi rappresentasse in quella versione, una forte dichiarazione di libertà espressiva.



The artist's mental journeys, besides the physical ones, are played out on assonances and allusions, on literary and literal quotations, on re-examined ready-mades, on the use of both precious and humble materials, reinvented and utilised with great intellectual freedom. His rediscovered interest in painting, however, in a historical moment in which other kinds of art are being experimented with, gave greater strength and independence to Mondino's choices. As extraordinary in his drawing as in his painting, he decided that the best support was linoleum. Oil paint, the traditional and antique technique of painting, a slow and difficult one, has become the partner of an industrial material - in fact one as humble as linoleum. When I asked him about this choice, Mondino answered that it was basic for ensuring that painting, or rather the act of painting, was not a return to the past but, on the contrary, in this version it represented a strong declaration of expressive freedom.



Bobine d'intellectuel, 1997. Olio su linoleum, 120 x 140 cm. Firenze, collezione privata

Bobine d'intellectuel, 1997. Oil paint on linoleum, 120 x 140 cm. Florence, private collection

Bobine d'intellectuel (particolare)

Bobine d'intellectuel (detail)

Souvenir, 1998. Olio su linoleum e applicazioni in ceramica, 120 x 90 cm. Firenze, collezione privata

Souvenir, 1998. Oil paint on linoleum, 120 x 90 cm. Florence, private collection

Souvenir (particolare)

Souvenir (detail)

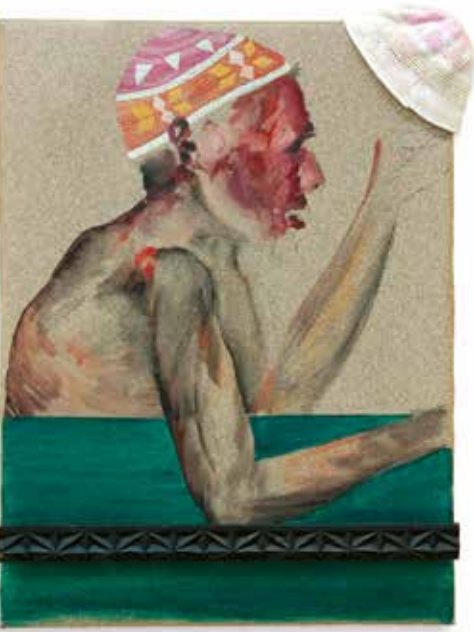


Pagina 45. Maroc (particolare)

Page 45. Maroc (detail)



A Mogador, 1996. Olio su linoleum, 140 x 190. Fano, collezione privata
 A Mogador, 1996. Oil paint on linoleum, 140 x 190. Fano, private collection



Papaline, papaline, 1993. Olio su linoleum, papalina e cornice,
 80 x 60 cm. Bologna, collezione privata

Papaline, papaline, 1993. Oil paint on linoleum,
 skullcap and frame, 80 x 60 cm. Bologna, private collection





Venditore di tappeti, 2001. Olio su linoleum,
120 x 140 cm. Trissino, collezione privata

Venditore di tappeti, 2001. Oil paint on linoleum,
120 x 140 cm. Trissino, private collection



Cammelli fratelli, 1998. Olio su linoleum, 120 x 140 cm

Cammelli fratelli, 1998. Oil paint on linoleum, 120 x 140 cm

Veduta parziale della mostra

Parete centrale, sopra: *The question*, 2001. Olio su linoleum, 190 x 140 cm

Parete centrale sotto: *Senza titolo*, 1993. Olio su linoleum, 80 x 60 cm

Turcata, 1999. Olio su linoleum, 60 x 80 cm

Partial view of the exhibition

Central wall, at the top: *The question*, 2001. Oil paint on linoleum, 190 x 140 cm

Central wall, at the bottom: *Senza titolo*, 1993. Oil paint on linoleum, 80 x 60 cm

Turcata, 1999. Oil paint on linoleum, 80 x 60 cm

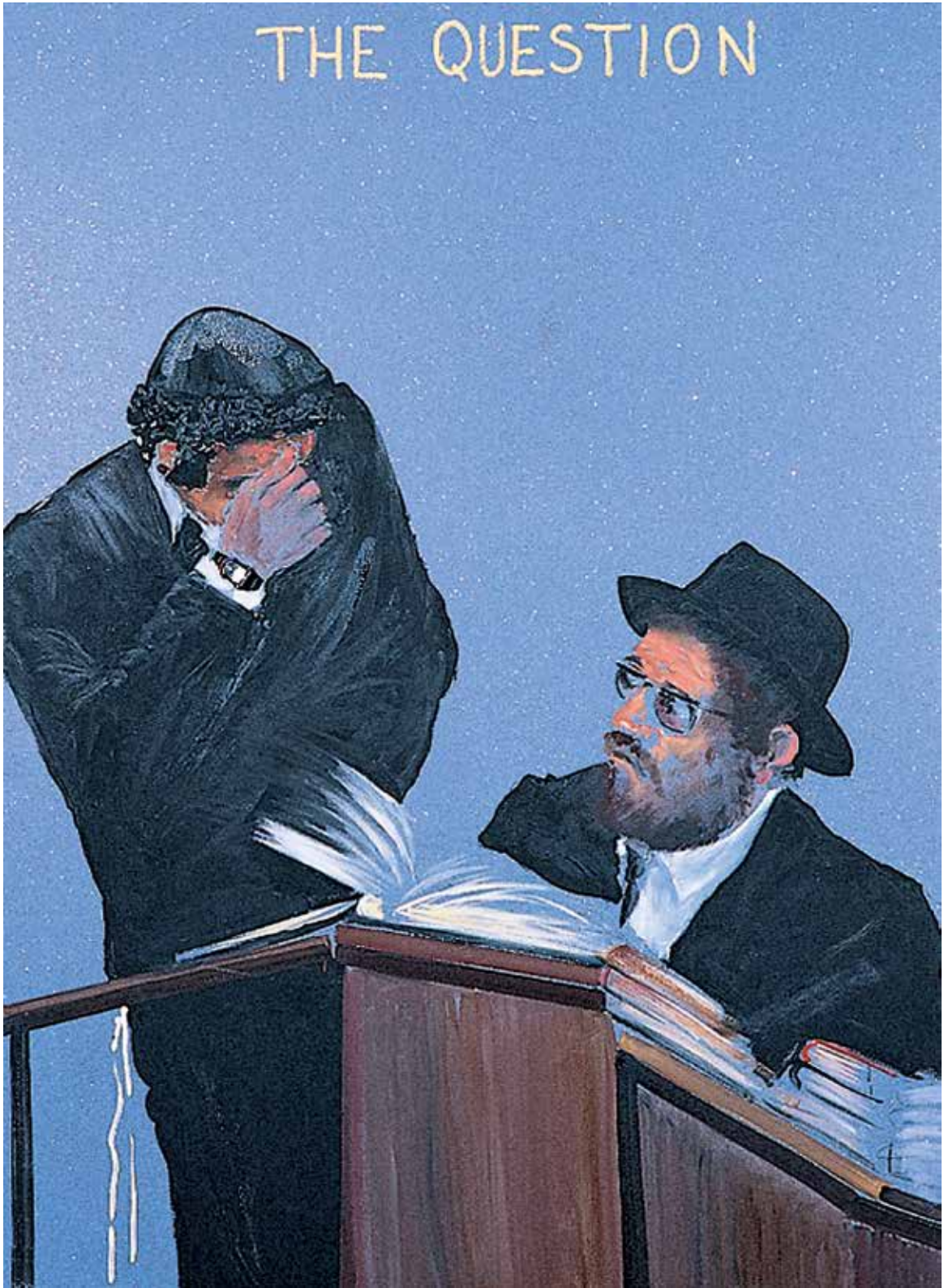
Mettiamoci una pietra sopra, 1998. Olio su linoleum e pietre, cm 80 x 60.

Bologna, collezione privata

Mettiamoci una pietra sopra, 1998. Olii paint on linoleum, cm 80 x 60.

Bologna, private collection



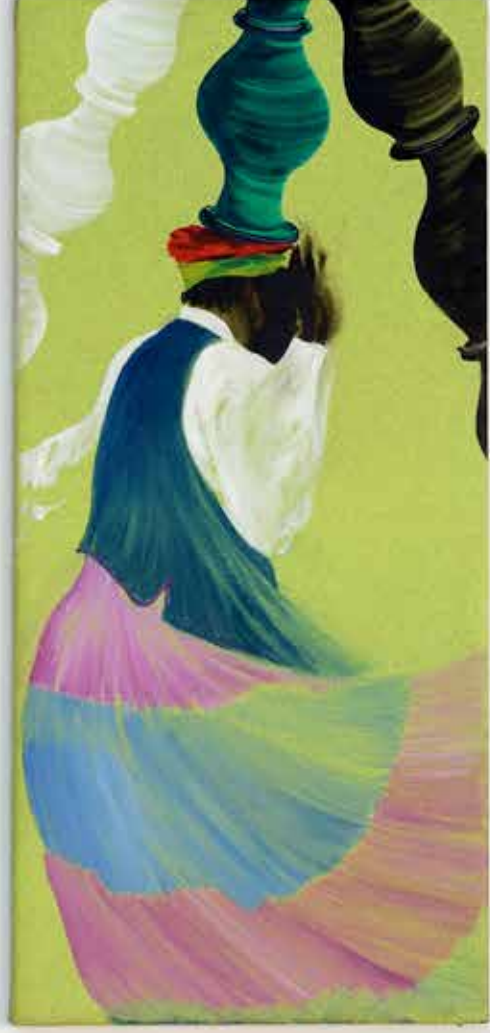


The question, 2001. Olio su linoleum, 190 x 140 cm

The question, 2001. Oil paint on linoleum, 190 x 140 cm

Veduta parziale della mostra: *Dino Jarre, 1997. Ceramica e ferro (Bottega Gatti, Faenza), 335 x 560 x 60 cm*
Partial view of the exhibition: *Dino Jarre, 1997. Ceramic and iron (Bottega Gatti, Faenza), 335 x 560 x 60 cm*





Veduta parziale della mostra. *La danse des jarres*, 1998. Olio su lino, 190 x 90 cm

Partial view of the exhibition. *La danse des jarres*, 1998. Oil paint on linoleum, 190 x 90 cm

Inutile dire che, dai grandi dervisci danzanti alle ricorrenze ebraiche e ai ritratti di rabbini, tutto assume un tono di consapevole contemporaneità. Così anche la serie dei mercanti presenti in mostra, realizzati tra la seconda metà degli anni novanta e il 2001, visti in Marocco, sono avvincenti ritratti esotici di uomini in abiti tradizionali che espongono la loro merce, lana, mollette e souvenir vari, ma sono anche intensi fotogrammi che ci portano in un mondo e in abitudini di vita completamente diverse.

Tuttavia l'“orientalismo” di Mondino, a mio avviso, non ha nulla a che vedere con quello di fine Ottocento, ad esempio; piuttosto mi fa pensare al grande amore di Rembrandt per la storia e la cultura ebraica. Nell'opera di Mondino c'è una vera e propria immersione nei diversi luoghi e nelle diverse storie, e non vi è mai un semplice “osservare l'altro” in un modo e con una curiosità al “pittorresco”, come fu per alcuni, seppure illustri, predecessori. In Marocco Mondino non ha incontrato solo le usanze locali, ma anche uno scrittore come Mohamed Choukri, ha visitato la tomba di Jean Genet a Larache, ha incontrato le comunità ebraiche di Fez e di Casablanca.

Anche i tappeti in eraclite sono un esempio dell'anticonformismo di Aldo Mondino. Il supporto è materiale industriale e la pittura crea una sorta di finto realismo nella spesso presente sovrapposizione degli strati. Essi sembrano appoggiati l'uno sull'altro, le frange sono consumate dall'uso, e ci riportano alla memoria le carovane di nomadi che si fermavano nel deserto a ricreare, per quanto possibile, una sorta di ambiente domestico. Non posso non citare, in questo mio contributo, l'opera *Schiffbruch (New Spirit)* del 1981. È un lavoro straordinario, un monocromo potentissimo declinato in una pittura spessa e materica che fa pensare all'incisione.

It is unnecessary to say that, from the large dancing dervishes to the Jewish festivals and the portraits of rabbis, everything has a tone of contemporary awareness. And so even the series of merchants on show, realised between the second half of the 1990s and 2001, seen in Morocco, are engaging exotic portraits of men in traditional dress who exhibit their merchandise of wool, pegs, and various souvenirs, but they are also intense still frames that lead us into a completely different world and lifestyle.

However, I think that Mondino's “orientalism” has nothing to do with that from the end of the nineteenth century, for example. It makes me think, rather, of Rembrandt's great love of Jewish culture and history. In Mondino's work there is a genuine immersion in the various places and histories, and there is never a simple “observation of otherness” in a picturesque manner, as it was for some, even though illustrious, predecessors. In Morocco Mondino did not come across local customs alone, but also such a writer as Mohamed Choukri; he visited the tomb of Jean Genet at Larache, and met the Jewish communities in Fez and Casablanca.

The magnesia cement carpets too are an example of Aldo Mondino's nonconformity. The support is an industrial material and the painting creates a kind of fake realism in the frequent superimposition of layers of paint. They seem placed on top of each other, the fringes seem worn by use, and they bring to mind the caravans of nomads who stopped in the desert to recreate, as far as was possible, a kind of domestic environment.

In this contribution of mine I must mention the work *Schiffbruch (New Spirit)*, 1981. It is an extraordinary work, a powerful monochrome developed by way of a thick and tactile painting that brings etching to mind.



Schiffrbruch (New Spirit), 1981. Olio su tela, 140 x 140 cm

Schiffrbruch (New Spirit), 1981. Oil paint on canvas, 140 x 140 cm

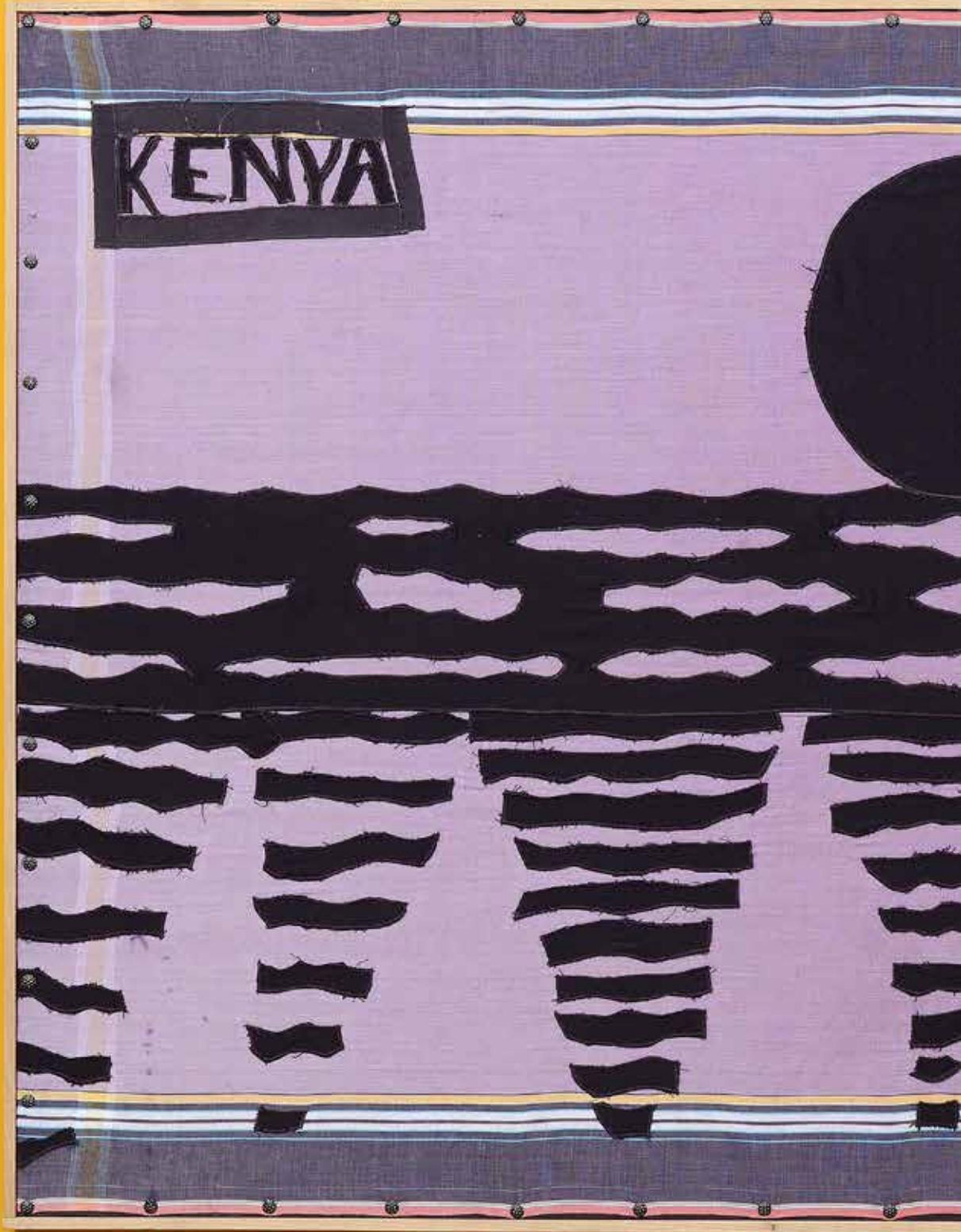
Dos Passos, 1999. Olio su linoleum e materiali vari, 300 x 216 cm
Dos Passos, 1999. Oil paint on linoleum, mixed media, 300 x 216 cm

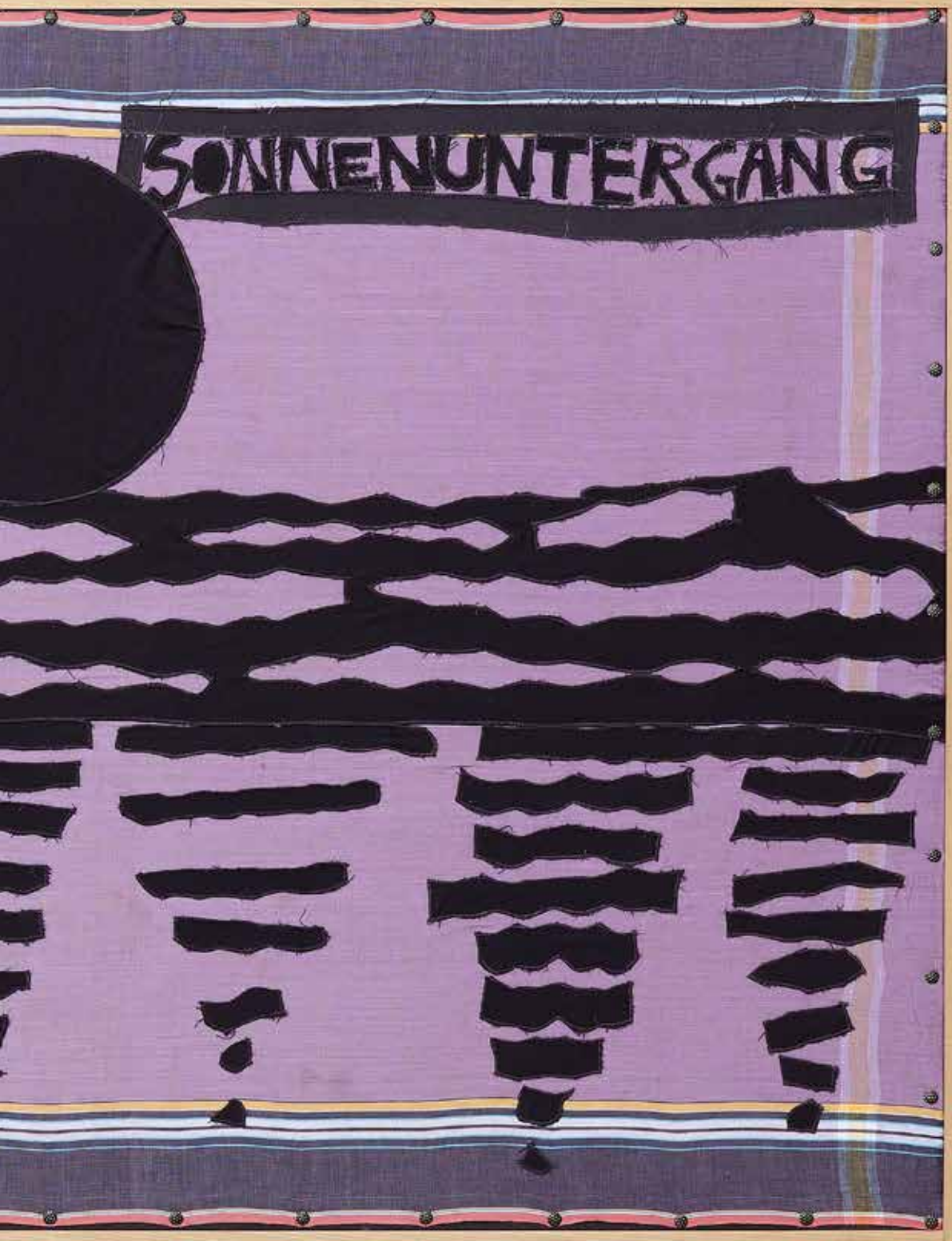




Veduta parziale della mostra: Veronica, 1999. Gesso e carte colorate (Peyrano) su legno, 220 x 130 cm. Bologna, collezione privata

Partial view of the exhibition: Veronica, 1999. Chalk and coloured papers (Peyrano) on wood, 220 x 130 cm. Bologna, private collection





Kenya, 1989. Tela cucita su tessuto, 100 x 157 cm

Kenya, 1989. Canvas stitched on fabric, 100 x 157 cm

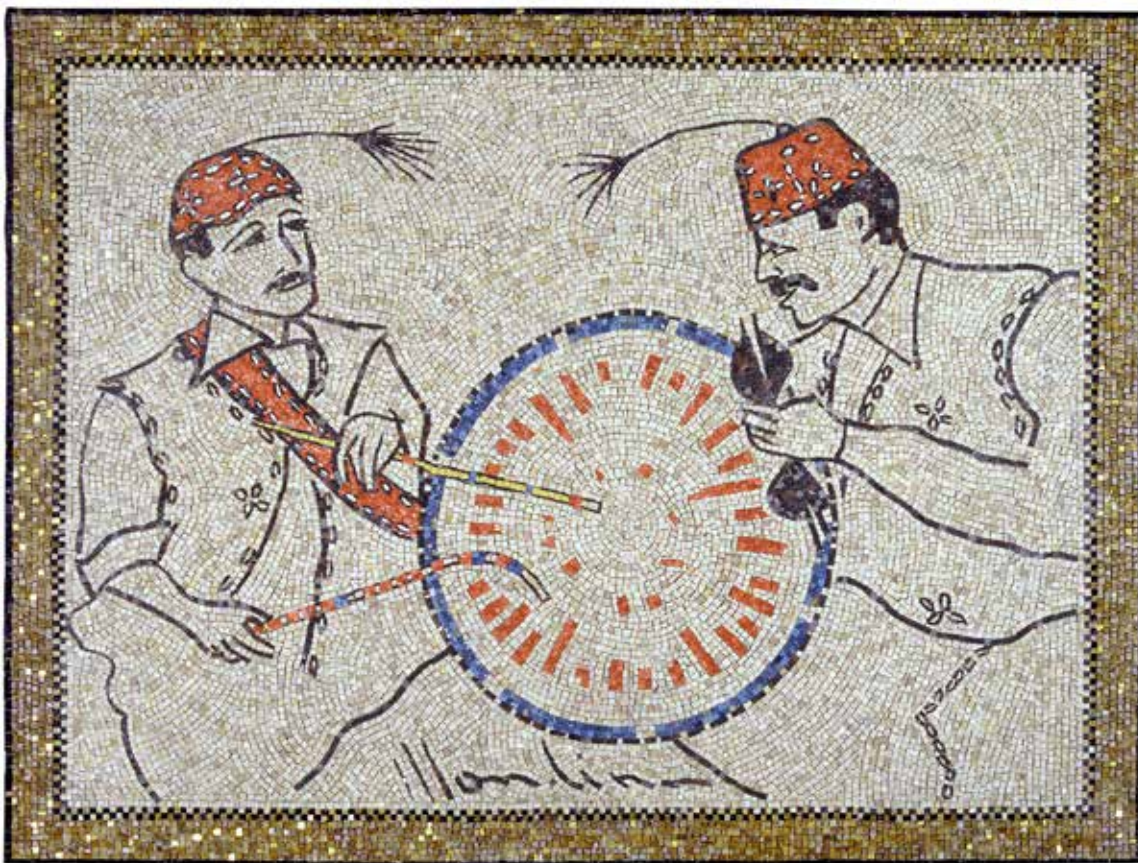


Tappeti di marmo, 2001. Mosaico in marmi, pietre, ori (Bottega Marco Santi), 140 x 120 cm
Tappeti di marmo, 2001. Marble, stones and gold mosaic, (Bottega Marco Santi)
140 x 120 cm, 139.5 x 119.5 cm

Una forte matrice espressionista caratterizza il momento creativo di Mondino (come nel caso di *Sonnenuntergang*, di solo un anno prima). Il lavoro che ci regala oggi questo straordinario artista scomparso nel 2005 è di indubbia qualità e attualità. La sua freschezza e la sua leggerezza hanno dato il la ad artisti che a lui si sono ispirati, pur nella diversità, in successive generazioni, anche se la sua fantasia e creatività è difficilmente eguagliabile. Un artista a tutto tondo, Aldo Mondino, poliedrico e curioso, dandy ed eccentrico quel tanto che basta ad accostare il suo nome, Mondino, appunto, alle mille esperienze da lui vissute qui e là, fatte in nome di una curiosità intellettuale instancabile e vera. Non è certo l'unico artista ad aver "giocato su tanti tavoli", ma ancora oggi mi è molto difficile trovare altri che lo abbiano fatto come lui, cioè con la sua medesima disinvoltura. La danza continua nel ritratto di spalle di

A strong expressionist matrix characterised this creative moment of Mondino (as in the case of *Sonnenuntergang*, dating from just a year earlier).

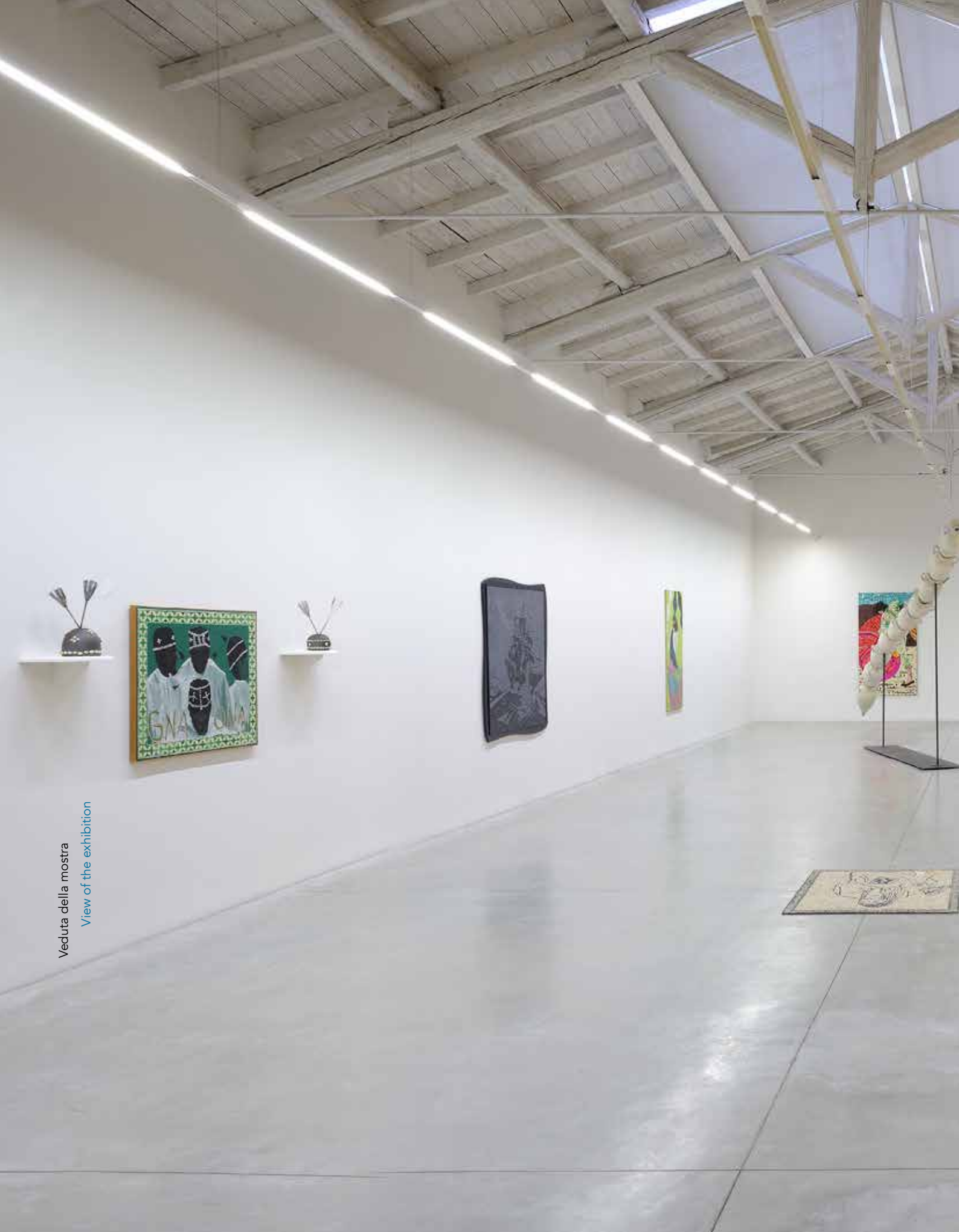
The work that we are offered today by this extraordinary artist, who died in 2005, is of the highest quality and relevance. Its freshness and delicacy has given a kick-start to artists who have been inspired by him, with all their differences, in later generations, even though his imagination and creativity are difficult to rival. An all-round artist, Aldo Mondino, versatile and curious, sufficiently a dandy and eccentric to match his name, Mondino, to the thousands of experiences that he experienced around and about, experiences undertaken as a result of a tireless and genuine intellectual curiosity. He was certainly not the only artist to have "played so many hands", but still today I find it difficult to find others who have done as he did, in other words with the same ease.



un torero (*Veronica* del 1999) che brilla alla luce avvolta nella carta dei cioccolatini trattati come mosaici. Nelle parole dello stesso Mondino, "il mosaico non lo si improvvisa come si può fare con un quadro... Conosco la tecnica tradizionale e il mio unico cavalletto che mi segue nei vari spostamenti è appunto un cavalletto di mosaico. Posso dire di amare molto la corrida... il torero per me è la metafora dell'artista, l'uomo che sa dominare la paura attraverso gesti di grande bellezza".

Dancing continues in the portrait from behind of a toreador (*Veronica*, 1999) that shines in the light, covered as it is in chocolate wrappers treated as mosaics. In the words of Mondino himself, "mosaic cannot be improvised as you can do with a painting... I know the traditional technique and the only easel that I take around on my various travels is, in fact, an easel for mosaic making. I can honestly say that I love bull fighting... for me a toreador is a metaphor for the artist, the person who can overcome his fears through gestures of great beauty".

Veduta della mostra
View of the exhibition





Aldo Mondino nella Bottega Gozzani, Massa, 2001
Archivio Galleria Enrico Astuni
Aldo Mondino in the Bottega Gozzani, Massa, 2001
Galleria Enrico Astuni archive



ALDO MONDINO
1938 - 2005

62

Aldo Mondino con sombrero, Bottega Gatti,
Faenza, 1999. Archivio Galleria Enrico Astuni
Aldo Mondino with a sombrero, Bottega Gatti,
Faenza, 1999. Galleria Enrico Astuni archive



Aldo Mondino sul Tappeto di marmo, Chiesa di San Pietro in Valle, Fano, 2001
Archivio Galleria Enrico Astuni
Aldo Mondino on his Tappeto di marmo, Church of San Pietro in Valle,
Fano, 2001. Galleria Enrico Astuni archive



Archivio Galleria Enrico Astuni, 1997/2002
Galleria Enrico Astuni archive, 1997/2002



**MEXICO
1999**



Mexico, 1999. Olio su linoleum, 40 x 50 cm
Mexico, 1999. Oil paint on linoleum, 40 x 50 cm



Mexico, 1999. Olio su linoleum, 40 x 50 cm
Mexico, 1999. Oil paint on linoleum, 40 x 50 cm



Perché ho scelto John Dos Passos

Aldo Mondino

Perché ho scelto John Dos Passos.

Perché non è di moda.

Perché è poco letto e pochi giovani lo conoscono.

Perché è persino difficile trovarlo nelle librerie e non è volentieri ristampato.

Dos Passos è stato tradotto molto bene in italiano da Cesare Pavese e si è presentato subito come inventore di linguaggio. Un linguaggio che in quegli anni (fine '50) non si conosceva, e ci stupiva come tutto ciò che arrivava dagli Stati Uniti.

Un'altra piccola nota su questo scrittore è che è stato tra i fondatori della rivista comunista americana "New Masses" e incarcerato come sovversivo e difensore strenuo di Sacco e Vanzetti.

È di quel periodo l'amicizia con i rivoluzionari messicani, con gli artisti Rivera e Siqueiros, Kahlo e Modotti, con i politici (Trotsky), insomma molto impegnato sul tema sociale. Coincide con quel periodo la sua migliore produzione letteraria.

Da allora inizia una sua profonda, lenta decadenza artistica che coincide anche con delle posizioni politiche completamente contrarie a quelle del suo miglior periodo (divenne sostenitore del maccartismo).

Io, in questa serie di dipinti, lo ricordo, per il suo miglior periodo letterario, naturalmente, e per il suo incontro con i campesinos messicani.

(Aldo Mondino, dicembre 1999. Da *Metamorfosi. Quattro pittori / Quattro poeti*, cat. mostra, Galleria Astuni, Fano, 2000).

Why I chose John Dos Passos

Aldo Mondino

Why I chose John Dos Passos.

Because he is unfashionable.

Because he is not much read and few youngsters know about him.

Because it is even difficult to find his works in bookshops and they are not willingly reprinted.

Dos Passos has been well translated into Italian by Cesare Pavese, and he was seen at once as an inventor of language. A language that at the time (the end of the 1950s) we did not know, and we were amazed how all of this had arrived from the United States.

A further small note about this writer is that he was among the founders of the American communist magazine "New Masses", and he was imprisoned as a subversive and a strenuous defender of Sacco and Vanzetti.

It is from this period that there dated his friendship with the artists Rivera, Siqueiros, Kahlo, and Modotti, and with politicians (Trotsky); in other words, he was highly involved with social issues.

This period coincided with his finest literary output.

From then onwards he began a deep and slow artistic decline that also coincided with political ideas completely contrary to those of his finest period (he became a supporter of McCarthyism).

In this series of paintings I have remembered him during his best literary period, of course, and for his meeting with the Mexican campesinos.

(Aldo Mondino, December 1999. From *Metamorfosi. Quattro pittori / Quattro poeti*, exhibition cat., Galleria Astuni, Fano, 2000).



Dos Passos, 1999. Olio su linoleum e materiali vari, 300 x 216 cm

Dos Passos, 1999. Oil paint on linoleum, mixed media, 300 x 216 cm

OPÉRA
1998

Opéra, 1998. Bronzo dipinto, 40 x 45 x 16 cm. Ed. in 9 es.

Opéra, 1998. Painted bronze, 40 x 45 x 16 cm. Ed. of 9 examples





Arabesque, 1998. Bronzo dipinto, 36 x 44 x 10 cm. Ed. in 9 es.
Arabesque, 1998. Painted bronze, 36 x 44 x 10 cm. Ed. of 9 examples





Veduta parziale della mostra

Opéra, 1998. Bronzo dipinto, 40 x 45 x 16 cm. Ed. in 9 es.

Arabesque, 1998. Bronzo dipinto, 36 x 44 x 10 cm. Ed. in 9 es.

Partial view of the exhibition

Opéra, 1998. Painted bronze, 40 x 45 x 16 cm. Ed. of 9 examples

Arabesque, 1998. Painted bronze, 36 x 44 x 10 cm. Ed. of 9 examples

TORSO TORSOLO
1996 - 2001

Torso torsolo rosicchiato da Rodin, 1996. Bronzo, 40 x 30 x 21 cm

Torso torsolo rosicchiato da Rodin, 1996. Bronze, 40 x 30 x 21 cm



Torso torsolo rosicchiato da Rodin

Luca Beatrice

I nuovi torsi torsoli rosicchiati di Aldo fondano la loro origine nella storia della grande scultura, mescolando, come sempre accade nelle sue opere, il serio al faceto, il sublime al comico. Ma altre potrebbero essere le implicazioni simboliche del frutto marmorizzato, bene o male legate alla seduzione femminile di cui il nostro Aldo rimane un fondamentale "maître à penser". La mela come scambio del peccato originale, la vediamo nel sensualissimo dipinto di Lucas Cranach *Adamo ed Eva* (1526), mezzo tentatore che ci ha "fruttato" la cacciata dal Paradiso Terrestre? La mela avvelenata dalla strega matrigna cattiva, gelosa marcia della bellissima Biancaneve, finché principe non la salvi? Oppure, pensando a qualche vecchia pubblicità, l'ammiccante *Mela mangio*, o l'inequivocabile *Mela dai*?

(Da Aldo Mondino. *Torso torsolo rosicchiato da Rodin*, cat. mostra, Galleria Astuni, Fano - Edizioni Essegi, Villanova di Ravenna, 2001).



Torso torsolo rosicchiato da Rodin

Luca Beatrice

The roots of Aldo's new tooth-marked core-torsos thus go deep back into the history of great sculpture, combining, as always in his works, seriousness and flippancy, the sublime and the comic. But there could be other symbolic implications for the mottled fruit, which in one way or another is linked to the female art of seduction of which our Aldo remains a fundamental "maître à penser". Do we see the apple as an exchange for original sin in that most sensual of paintings by Lucas Cranach, *Adam and Eve*, the means of temptation whose "fruit" was banishment from the Earthly Paradise? Is it the poisoned apple of the wicked stepmother witch, consumed with jealousy for the lovely Snow White until she is saved by the Prince? Or possibly, recollecting some old advertisement for apples (*mela*, in Italian), the impertinent *Mela mangio* (I'll eat her) or the unequivocally saucy *Mela dai?* (Let me have it), in which "it" is much more than just an apple?

(From Aldo Mondino. *Torso torsolo rosicchiato da Rodin*, exhibition cat., Galleria Astuni, Fano - Edizioni Essegi, Villanova di Ravenna, 2001)

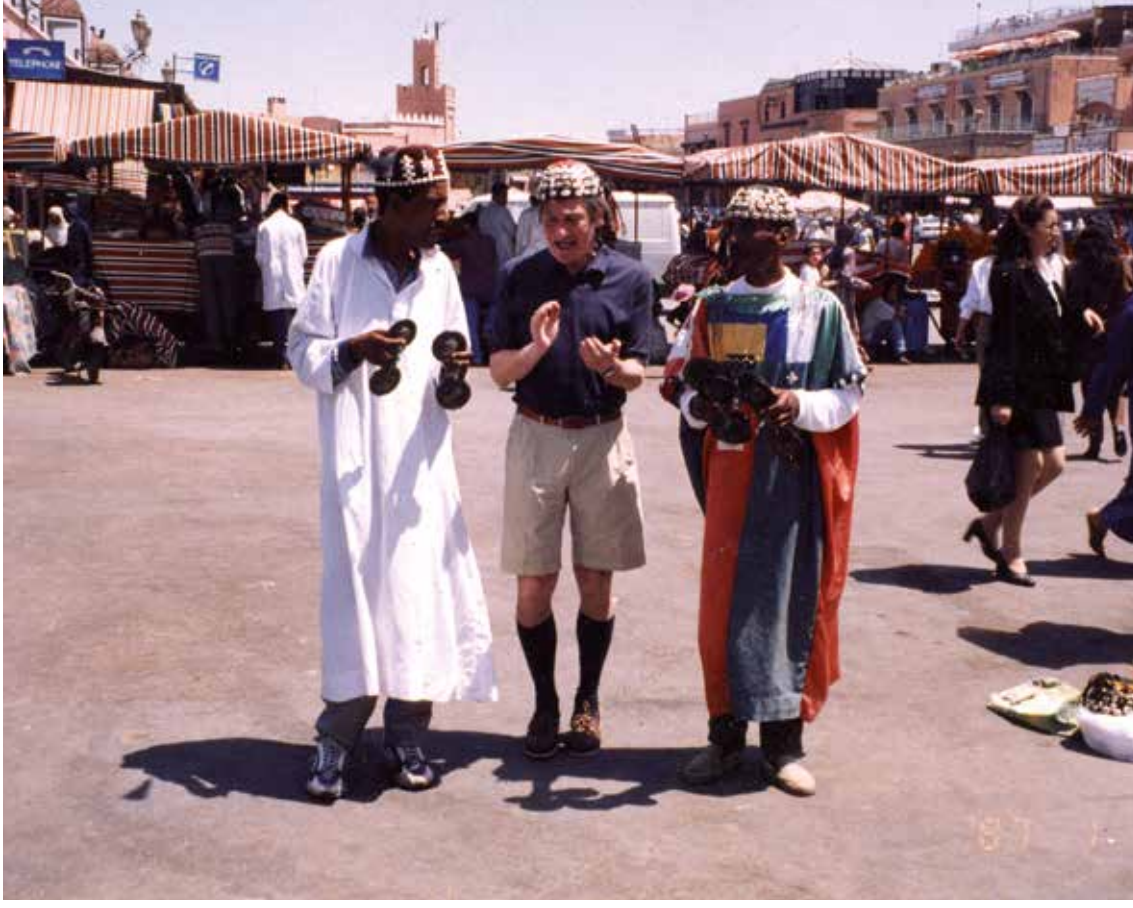




Aldo Mondino e due Gnawa, Marrakech, 1987
Archivio Galleria Enrico Astuni
Aldo Mondino and two Gnawa, Marrakech, 1987
Galleria Enrico Astuni archive

GNAWA
1987 - 2011

76



Pagina 77. Gnawa, 1996. Olio su linoleum, 120 x 90 cm. Reggio Emilia, collezione privata
Page 77. Gnawa, 1996. Oil paint on linoleum, 120 x 90 cm. Reggio Emilia, private collection



GNANAKA



Gnawa

Aldo Mondino

L'incontro con la confraternita dei Gnawa avvenne per puro caso nella mitica piazza Jamaa el Fna di Marrakech grazie a un povero taxista berbero, conducente di un altrettanto povero mezzo di trasporto: un mini-taxi collettivo. Un Gnawa introdusse attraverso il finestrino aperto il suo tipico copricapo decorato con le conchiglie per chiedere ovviamente un'elemosina. Sparando un sorriso a 180 gradi ricevette qualche dirham. La cosa mi sorprese. Sino a quel momento avevo ritenuto questi allegri personaggi un po' buffoni un po' giocolieri, dei semplici taglieggiatori di turisti. Questa mia prima impressione è durata molti anni, li incontravo sulla grande piazza, loro roteavano il pon-pon e subito chiedevano del denaro. La stessa cosa accadeva nei grandi alberghi,



*Gnawa, 2001. Olio su linoleum, 120 x 90 cm
Gnawa, 2001. Oil paint on linoleum, 120 x 90 cm*

Gnawa

Aldo Mondino

My meeting with the confraternity of the Gnawa came by pure chance in the legendary Jamaa el Fna square in Marrakech thanks to a poor Berber taxi driver on board an equally sorry vehicle. We were in a mini group taxi. The typical headgear of the Gnawa, decorated with shells, came through the window asking, obviously, for charity. Displaying a full-face smile, he received a few dirham. I was surprised. Up to that moment, I had considered these cheerful characters as rather ridiculous, like jugglers or tourist extortionists. I had had this impression for many years when I had met them in the big square, their pompons swirling as they asked for money. The same thing happened in the big hotels, whether the Mamounia or the Gazelle d'Or, the Gnawa would dance, play and sing, and



Gnawa, 2001. Cristalli e conchiglie, 44 x ø 18 cm circa
 Gnawa, 2001. Crystals and shells, circa 44 x ø 18 cm

che fossero il Mamounia o la Gazelle d'Or, gli Gnawa danzavano, suonavano e cantavano, ma chiedevano subito la mancia. Dei saltimbanchi! L'ho pensato per anni, sino a quando, rimasto solo con il taxista, chiesi il perché di tanta sua generosità. Mi guardò negli occhi, molto seriamente come per mettermi in guardia: "Meglio essergli amici, mogli molto pericolose".

Il giorno dopo andai di corsa in Avenue Mohammed V, la via principale, per intenderci quella delle compagnie aeree, delle Avis e delle Hertz, ma anche di alcune grandi librerie. Cercavo un testo che mi chiarisse ciò che lo sguardo del taxista voleva comunicare. Il libraio mi trattò come quando a Parigi alla Hune, la celebre libreria di Saint-Germain, chiesi un libro sulla tauromachia. Il libro, ricordo, era *Sous le signe du taureau* di Lacouture. Lacouture è stato uno dei maggiori corrispondenti di "Le Monde"

immediately ask for a tip. Mountebanks! I had thought this for years, until I was alone with the taxi driver and asked why he had been so generous. He looked me straight in the eyes, very seriously as though to warn me: "Better to be friends, very dangerous wives".

The next day I rushed off to Avenue Mohammed V, the main street for the airline companies, Avis and Hertz, but not without some big bookshops. I was looking for a text that would explain what the driver's glance had intended to convey. The bookseller gave me the same treatment I had received in Paris at La Hune, the famous Saint-Germain bookshop, when I asked for a work on bull-fighting. The book, I recall was *Sous le signe du taureau* by Lacouture. Lacouture had been one of the leading reporters of "Le Monde" in Vietnam. A man of great culture, of political commitment, a man of the "left", who never concealed his ideas, "Le

Quattro Gnawa, 1996. Olio su lino, 90 x 120 cm. Fano, collezione privata
Gnawa, 2001. Cristalli e conchiglie, 44 x ø 18 cm circa

Quattro Gnawa, 1996. Oil paint on lino, 90 x 120 cm. Fano, private collection

Gnawa, 2001. Crystals and shells, circa 44 x ø 18 cm



dal Vietnam. Un uomo di grande cultura, di impegno politico, un uomo di "sinistra" che non ha mai nascosto il suo pensiero, nonostante "Le Monde". Ebbene, il signor Lacouture aveva una grande passione: la tauromachia (come me d'altronde), e quindi si era macchiato, agli occhi di quel libraio, di un reato contro la civiltà: il libro non c'era. Ho fatto questo paragone, perché il libraio di Marrakech mi ha detto con più di uno sguardo, anche con un gesto della mano molto significativo, che era meglio lasciar perdere, che se proprio fosse indispensabile avrei trovato qualche cosa all'Institut du Monde Arabe a Parigi. Feci scalo a Parigi per la mia ricerca. L'Istituto è, come tutti sanno, tra i più bei palazzi al mondo, dispone di una biblioteca molto moderna, dove è facile documentarsi, in più un bookshop dove si possono comprare libri che non sempre si trovano nelle librerie specializzate.

Alla voce Gnawa ho raccolto sul mio tavolo libri di danza, di musica, di costume, di usanze, di poesia e... di magia. Intanto, il termine Gnawa deriva per la maggior parte degli studiosi da Guinea e così sono chiamati i discendenti degli schiavi arrivati in Marocco, come d'altra parte in Tunisia sono chiamati Soudanis quelli arrivati dal Sudan. La loro musica, proprio grazie al fatto di essere riuniti in una confraternita, è rimasta molto legata alle origini africane e solo un po' contaminata dalla cultura islamica; soprattutto, quando li si sente cantare, ricordano alle nostre orecchie occidentali le cantilene dei muezzin che invitano alla preghiera. Gli strumenti usati sono essenzialmente tre. Il ritmo è assicurato da un Ganga, un grosso tamburo, in più ogni danzatore è munito di due strumenti di ferro, uno per ogni mano, usati come nacchere, seppure lunghe circa trenta centimetri. Si chiamano Qarqabus oppure

Monde" notwithstanding. It so happens that M. Lacouture had a great passion: bull-fighting – like me and was thus tainted in the eyes of the bookseller. A crime against civilization, and no, he didn't have the book. I make this comparison because, with more than one glance and with a very meaningful gesture with his hand, the book-seller in Marrakech gave me to understand that it was better to forget it, that if I really had to I would find something at the Institut du Monde Arabe in Paris. I stopped off in Paris for my research. The Institute is famous as one of the finest buildings in the world; it has a very modern library where it is easy to get information, as well as a bookshop where one can buy works not easily obtainable elsewhere.

Under the heading Gnawa, I collected on my desk books about dance, music, costume, customs, poetry and... magic. First of all, most scholars consider that the term Gnawa comes from Guinea and is the name given to the descendants of slaves who arrived in Morocco, like the name Soudanis is given to those who arrived in Tunisia from Sudan. Due to the fact that they are gathered together in a confraternity, their music has retained much of its African origins and is only slightly contaminated by Islamic culture. To our western ears, their songs recall the wailing notes of the muezzin calling the faithful to prayer. They use three main instruments. The rhythm is provided by a Ganga, a large drum, and every dancer has two iron instruments, one in each hand, used as castanets even though they are about thirty centimetres long. They are called Qarqabus or Qurqabat, and emit a very powerful, even deafening sound, which according to popular belief keeps negative spirits at bay. The third instrument is possibly the most important: it is called a Gumbri and is generally played by real virtuosos. To give



Tappeti di marmo, 2001. Mosaico in marmo, pietre, ori (Bottega Marco Santi, Ravenna), 120 x 90 cm

Tappeti di marmo, 2001. Marble, stones and gold mosaic, (Bottega Marco Santi) 120 x 90 cm

Qurqabat ed emettono un suono metallico molto forte, addirittura assordante, che secondo la credenza popolare serve ad allontanare gli spiriti negativi. Il terzo strumento è forse il più importante, è chiamato Gumbri ed è in genere suonato da veri virtuosi. È una specie di chitarra, tanto per intenderci, con solo tre corde tese su un lungo manico di legno e una cassa armonica formata in origine dal guscio di una tartaruga ricoperta da una pelle di capra. Se ben suonato questo strumento può anche evocare la voce umana e per questo è usato in tutti i riti di "possessione" per chiamare gli spiriti buoni.

Un grande maestro Gnawa racconta della sua iniziazione. Nato a Marrakech, da piccolo fui adottato, dopo la morte della madre, da una donna di origine africana, una veggente della confraternita. A sette anni, in sogno mi trovai in una casa sconosciuta e qualcuno mi diede la cassa di risonanza del Gumbri. Da quel momento appresi a suonare lo strumento, fu un lungo cammino. Suonare è una cosa, avere il "dono" un'altra. Solo Dio distribuisce "doni". Ci sono degli strumenti che alla morte del maestro rifiutano di emettere suoni. La differenza tra la trance dei Dervisci e quella dei Gnawa è che questi ultimi, grazie alla danza, la musica e il canto, sono impossessati da spiriti e comunicano questa "possessione" a chi ne ha bisogno e a chi la richiede. Preferisco però non approfondire troppo, queste cose mi spaventano ed è meglio fermarsi a questo punto.

(Da *Aldo Mondino. Gnawa*, cat. mostra, Galleria Astuni, Pietrasanta - Edizioni Essegi, Villanova di Ravenna, 2001).

an idea, it is a sort of guitar with only three taut strings on a long wooden handle and a sound box originally made from a turtle shell covered with a goatskin. When played well, it can recall the human voice and this is why it is used in all the "possession" rites to call up good spirits.

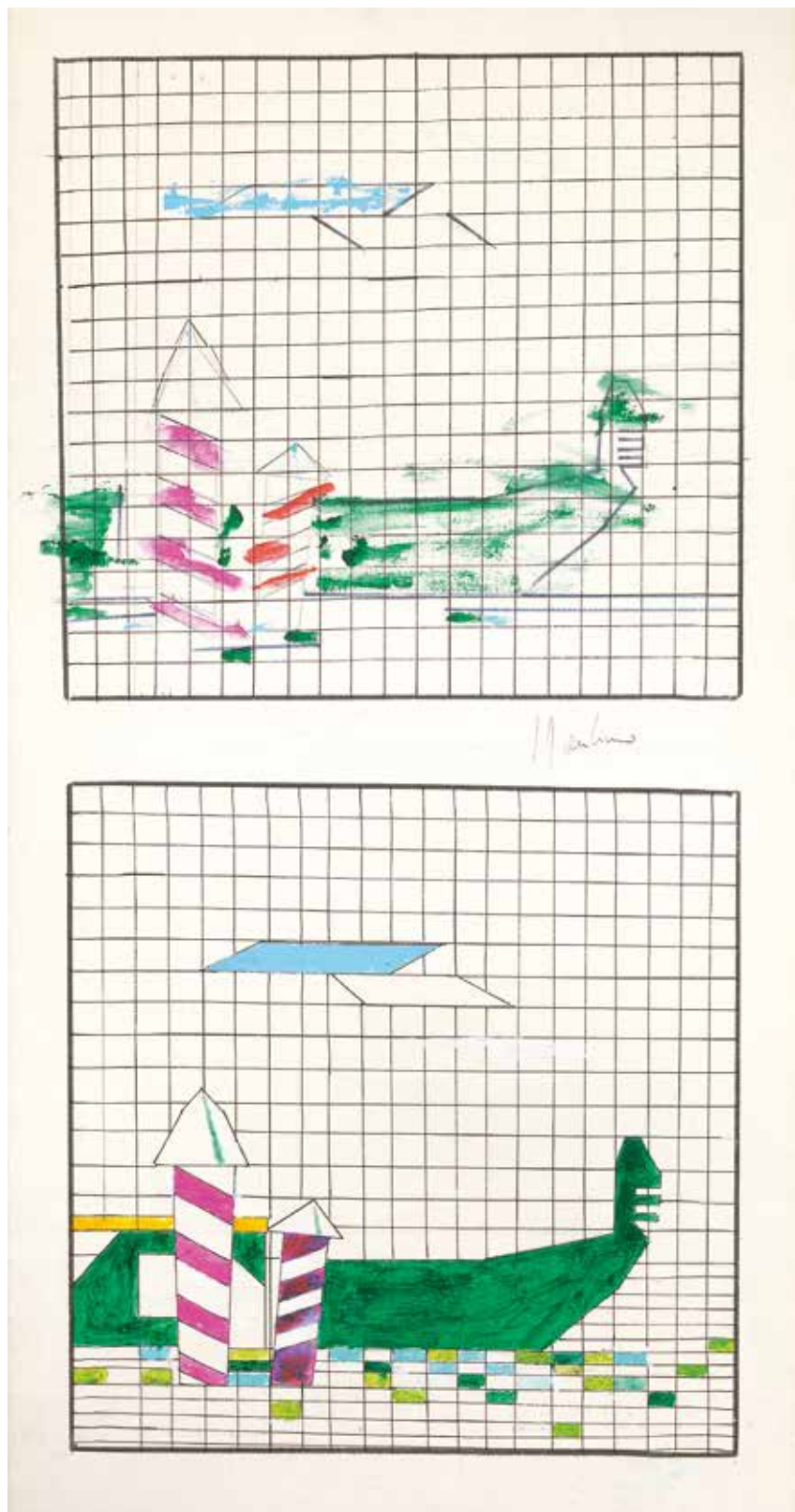
A great Gnawa maestro tells of his initiation: I was born in Marrakech and adopted after the death of my mother by a woman of African origin, a clairvoyant in the brotherhood. At the age of seven I found myself in an unknown house and someone gave me the sound box of a Gumbri. From that moment, I started playing. It took me a long time. Playing is one thing, having the "gift" is another. Only God bestows "gifts". There are instruments that refuse to emit a sound upon the death of a maestro. The difference between the trance of the Dervishes and that of the Gnawa is that the dance, music and singing of the latter are possessed by spirits and communicate this "possession" to these who need and ask for it. I prefer not to go too deeply into these things, which frighten me, so I leave it at that.

(From *Aldo Mondino. Gnawa*, exhibition cat., Galleria Astuni, Pietrasanta - Edizioni Essegi, Villanova di Ravenna, 2001).

Tappeto di marmo (particolare), 2011
Bottega Marco Santi, Ravenna
Archivio Galleria Enrico Astuni

Tappeto di marmo (detail), 2011
Bottega Marco Santi, Ravenna
Galleria Enrico Astuni archive

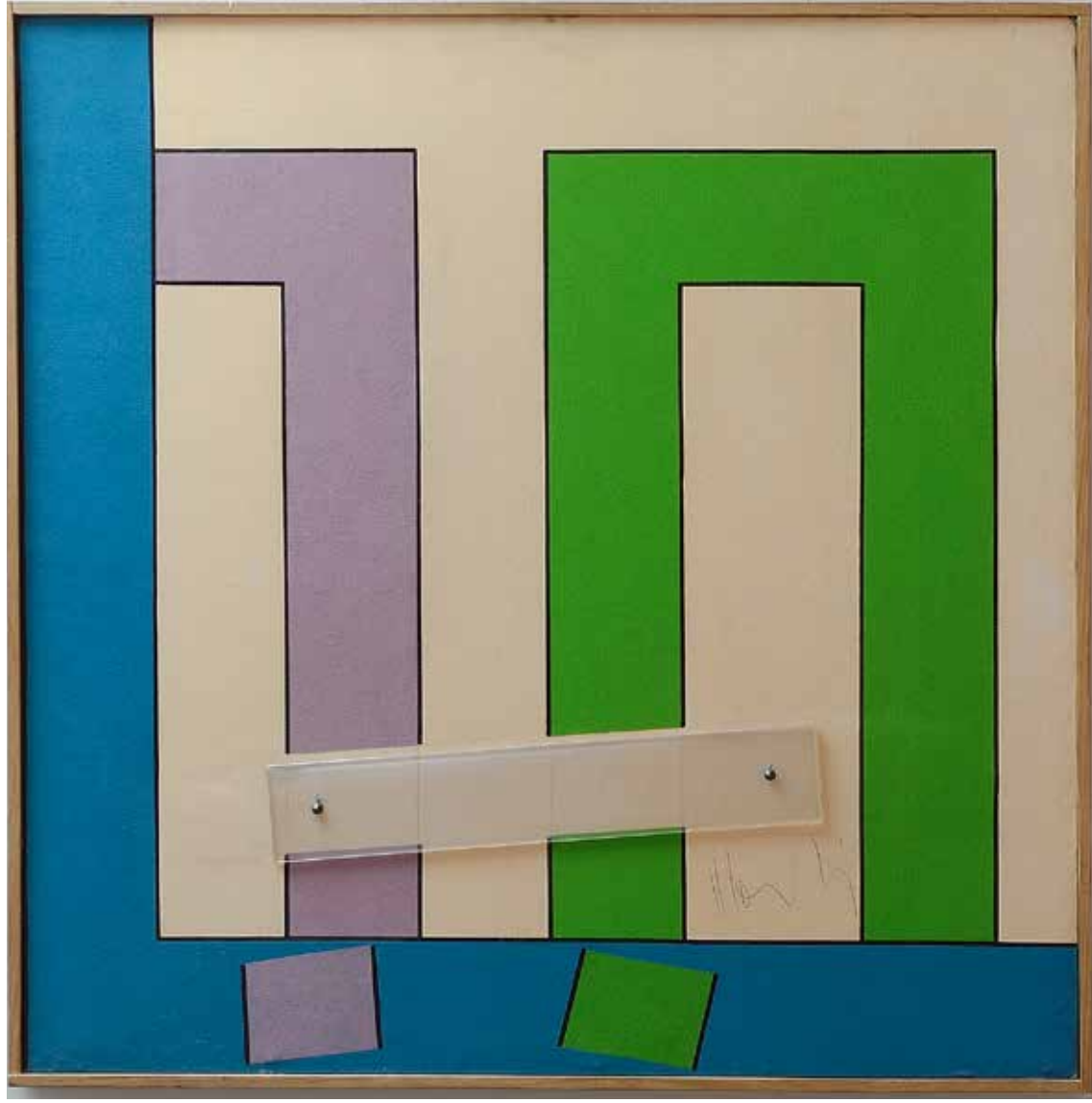


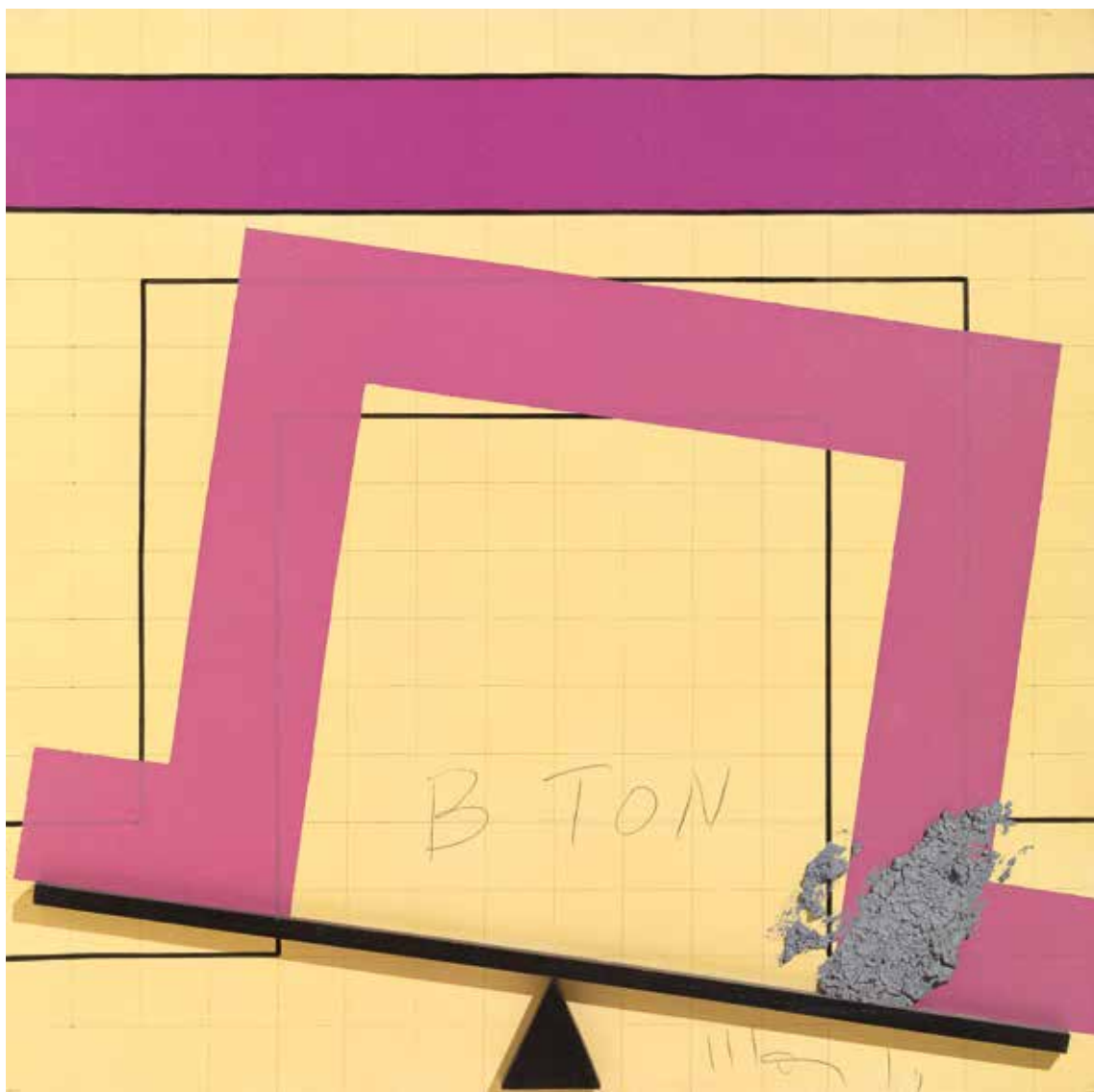




La porta (Accoppiamento), 1964. Porta in legno con applicazioni in plastica colorata, 226 x 72 x 18 cm
La porta (Accoppiamento), 1964. Wooden door with coloured plastic additions, 226 x 72 x 18 cm

Mangia greca, 1965. Acrilico e plexiglas su tela, 80 x 80 cm. Alba, collezione privata
Mangia greca, 1965. Acrylic and plexiglas on canvas, 80 x 80 cm. Alba, private collection





B ton, 1972. Olio, cemento e legno su tela, 80 x 80 cm

B ton, 1972. Oil, cement and wood on canvas, 80 x 80 cm

Gravere di bronzo, 1968. Bronzo con struttura in ferro, 185 x 220 x 9 cm
Gravere di bronzo, 1968. Bronze with iron structure,, 185 x 220 x 9 cm



Note biografiche

Brief biography

Aldo Mondino nasce a Torino nel 1938.

Alla fine degli anni cinquanta si trasferisce a Parigi dove, tra l'altro, frequenta l'atelier di William Hayter, l'Ecole du Louvre e studia mosaico presso l'Ecole d'Art Italien con Gino Severini e Riccardo Licata. Nel 1960 torna in Italia dove inizia la sua carriera espositiva con mostre alla Galleria L'Immagine di Torino (1961) e alla Galleria Alfa di Venezia (1962). Fondamentale è l'incontro con Gian Enzo Sperone alla Galleria Il Punto di Torino, da cui inizia una lunga e importante collaborazione. Seguono mostre personali presso la Galleria Stein di Torino, lo Studio Marconi di Milano, la Galleria La Salita di Roma e da Franz Paludetto a Torino. Tra le altre mostre principali si ricordano due partecipazioni alla Biennale di Venezia nel 1976 e nel 1993 (sala personale), le personali al Museum für Moderne Kunst - Palais Liechtenstein di Vienna (1991), al Sultanahmet Museo Topkapi di Istanbul (1992, 1996), al Museo Ebraico di Bologna (1995), ai Chiostrì di San Domenico a Reggio Emilia (1997), sempre nel 1997 a Fano in due sedi istituzionali e nella Galleria Astuni, poi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Trento (2000, prima mostra antologica) e al MAR di Ravenna (2004). L'artista muore a Torino nel 2005.

Nel 2007 il Museo d'Arte Moderna di Bologna, in collaborazione con la Galleria Enrico Astuni, allestisce presso la sua sede di Villa delle Rose la prima antologica dedicata all'artista dopo la sua scomparsa.

Sue opere sono presenti nelle collezioni permanenti dei più importanti musei italiani e internazionali.

Aldo Mondino was born in Turin in 1938.

At the end of the 1950s he moved to Paris where, among other things, he frequented the studio of William Hayter, the Ecole du Louvre, and studied mosaic at the Ecole d'Art Italien with Gino Severini and Riccardo Licata. In 1960 he returned to Italy where he began to exhibit, with shows at the Galleria L'Immagine in Turin (1961) and at the Galleria Alfa in Venice (1962). A fundamental meeting for him was with Gian Enzo Sperone at the Galleria Il Punto in Turin, which marked the beginning of a long and important collaboration. There followed solo shows at the Galleria Stein in Turin, the Studio Marconi in Milan, the Galleria La Salita in Rome, and at Franz Paludetto's gallery in Turin. Among his other main exhibitions, mention should be made of his two appearances at the Venice Biennale in 1976 and 1993 (with a solo show); the solo shows at the Museum für Moderne Kunst - Palais Liechtenstein in Vienna (1991); the Sultanahmet Museum Topkapi in Istanbul (1992, 1996); the Museo Ebraico in Bologna (1995); the Chiostrì di San Domenico in Reggio Emilia (1997). Again in 1997 he held shows in two institutional venues in Fano, and at the Galleria Astuni. He also exhibited at the Galleria Civica d'Arte Moderna in Trento (2000: a first anthological show), and at MAR in Ravenna (2004). He died in Turin in 2005.

In 2007 the Museo d'Arte Moderna in Bologna, in collaboration with the Galleria Enrico Astuni, installed in Villa delle Rose, its main venue, the first anthological show by the artist since his death.

His works are to be found in the permanent collections of the most important Italian and international museums.

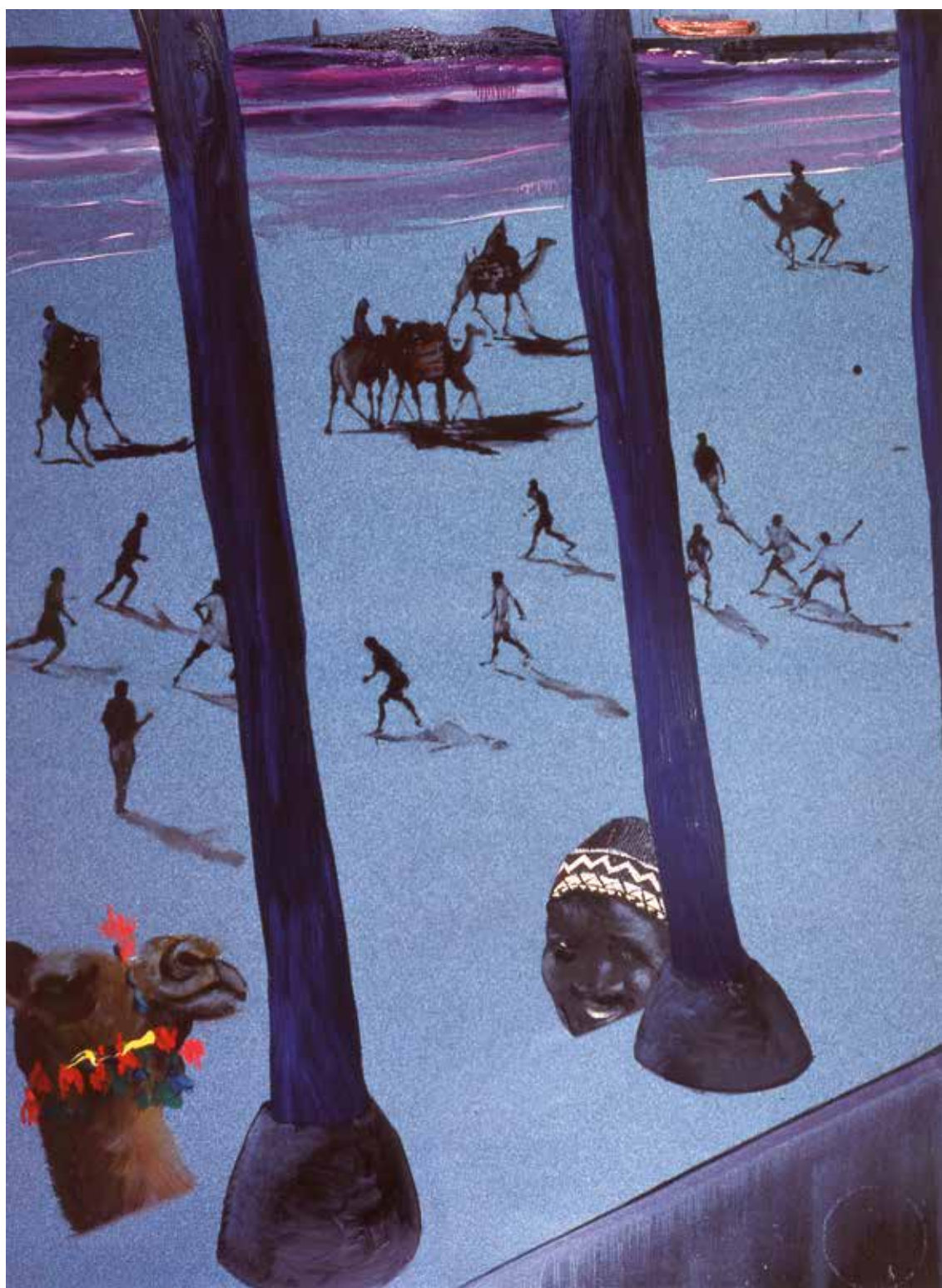
La mamma di Boccioni, 1992. Bronzo e palle da bowling, edizione 5/8, 53 x 52 x 50 cm. Bologna collezione privata
La mamma di Boccioni, 1992. Bronze and bowling balls, edition 5/8, 53 x 52 x 50 cm. Bologna, private collection





Busto Arsizio, 1993. Bronzo, 65 x 75 x 80 cm
Busto Arsizio, 1993. Bronzo, 65 x 75 x 80 cm

I pali blu di Jackson Pollock, 1998. Olio su lino, 190 x 140 cm
I pali blu di Jackson Pollock, 1998. Oil paint on lino, 190 x 140 cm



Aldo Mondino e due Gnawa, Pietrasanta, 2001. Archivio Galleria Enrico Astuni
Aldo Mondino and two Gnawa, Pietrasanta, 2001. Galleria Enrico Astuni archive



Composizione, anni '70. Tecnica mista su carta, 22 x 16 cm
Composizione, 1970s. Mixed media on paper, 22 x 16 cm



ISBN 978-88-7348-125-6



9 788873 481256

